FOLCLORISTICĂ
ORGANOLOGIE
MUZICOLOGIE

STUDII

EDITURA MUZICALĂ

Scanned with OKEN Scanner

TIBERIU ALEXANDRU

784.4
A39

◆ FOLCLORISTICĂ

VII – 407
6537

◆ ORGANOLOGIE

◆ MUZICOLOGIE

Scanned with OKEN Scanner

Studii

* *

În memoria lui

CONSTANTIN BRĂILOIU

Scanned with OKEN Scanner

CUVÎNT ÎNAINTE

Ca și în cuprinsul primului volum, scrierile de față (elaborate sau publicate între anii 1950—1973) sînt orînduite după cuprins, în lucrări de folclor, de organologie populară și de muzicologie. O pondere deosebită o au de astă dată cele de organologie, bună parte în legătură cu procesul construirii instrumentelor de muzică populară. Celor privitoare la folclorul românesc li s-au alăturat două în legătură cu instrumentarul popular egiptean, pe care scriitorul acestor rînduri a avut prilejul să-l cunoască la fața locului între anii 1965—1967.

Textele au fost păstrate în general neschimbate. Acolo unde au fost necesare adăugiri sau precizări, acestea au fost puse între paranteze drepte (croșete) sau în note de subsol însemnate cu asterisc, spre a fi deosebite de notele anterioare. Au fost însă îndreptate erorile, iar localitățile rurale au fost încadrate în actuala lor împărțire administrativă.

S-a arătat la fiecare text în parte cînd a fost elaborat, unde și cînd a fost prezentat sau publicat. S-au menționat și unele recenzii, al căror obiect au fost scrierile în chestiune.

În general ilustrațiile care au însoțit textele publicate au fost păstrate pe cît a fost cu putință. Așijderea, exemplele muzicale.

Din păcate, nu a putut fi păstrată scrierea fonetică sumară în care au fost notate, în decursul cercetărilor, spusele unor informatori, așa cum aceasta a apărut în scrierile respective publicate anterior. Tipografia nu are semnele diacritice necesare! Din același motiv, o seamă de cuvinte turcești și arabe — nume de persoane, de instrumente muzicale și altele — nu au putut fi redate cu corectitudinea pe care am fi dorit-o.

Scanned with OKEN Scanner

Un index de nume îngăduie cititorului să găsească pagina sau paginile în care figurează numele care îl interesează. Ca și în volumul precedent, s-a adăugat pe lîngă numele și prenumele informatorilor, localitatea lor de obîrșie : sat sau comună (județ). În cazuri speciale, cu osebire cînd e citat doar numele sau prenumele, s-au dat unele informații adiționale.

Ianuarie 1979

T. A.

Scanned with OKEN Scanner

◆ FOLCLORISTICĂ

Scanned with OKEN Scanner

SENSURI ȘI VALORI ALE ETNOMUZICOLOGIEI ROMÂNEȘTI *

Folcloristica muzicală, cu un termen modern, mai cuprinzător, etnomuzicologia, a cunoscut în România o propășire cu totul deosebită încă din perioada interbelică. În lumina datelor publicate de Institutul internațional de cooperare intelectuală de pe lîngă fosta Ligă a națiunilor, în volumele *Musique et chanson populaire* (1934) și *Folklore musical* (1939), colecțiile românești și, îndeobște, „Arhiva de folklore a Societății compozitorilor români" se situează între cele mai bogate și mai importante fonduri de muzică populară din lume. Documentele sonore păstrate de arhiva bucureșteană fuseseră pe deasupra culese după o înaintată metodă de cercetare elaborată de Constantin Brăiloiu, întemeietorul și conducătorul acesteia, metodă riguros științifică, admirată de cercurile de specialitate și adoptată de o seamă de instituții similare de peste hotare.

Cele dintîi notații de cîntece populare românești care ne sînt cunoscute, datează din veacurile XVI și XVII. Tabulaturile pentru orgă rămase de la muzicianul Jan din Lublin, de la călugărul franciscan Ioan Caioni, român de origine, ori cele cuprinse în manuscrisul cunoscut muzicologilor sub numele de *Codex Vietoris* și în altele asemenea, nu pot fi socotite drept culegeri de folclor. Nici cele zece *Walachische Tänze und Lieder,* culese și publicate în notație apuseană de Franz Joseph Sulzer în al doilea volum al lucrării sale monografice asupra *Daciei Transalpine,* tipărit la Viena în 1781, nu sînt ceea ce înțelegem astăzi printr-o colecție de folclor.

Culegeri mai cuprinzătoare de melodii populare românești cunoaștem abia din veacul trecut, cînd interesul și dragostea pentru creația artistică a poporului ajunge o trăsătură caracte-

* A apărut în *Studii de muzicologie*, 7 (1971): *Valori și tendințe ale muzicii românești 1921—1971*, p. 79—89.

ristică a epocii. Cărturarul bănățean Eftimie Murgu aduce muzica populară în sprijinul argumentelor sale de a dovedi „cum că românii sînt neîndoios urmași ai romanilor", și publică în 1830 un mănunchi de cinci melodii populare, înscriindu-se drept primul român care a publicat cîntece populare în notație apuseană. Peste patru ani apare la Iași cea dintîi culegere mai cuprinzătoare: *Musique Orientale. 42 Chansons et Danses Moldaves, Valaques, Grecs et Turcs* de François Routschitzki, iar între 1830 și 1854 își publică Anton Pann vestitele sale tipărituri muzicale, care cuprind un repertoriu de peste 200 de cîntece de lume, populare sau de creație orășenească semicultă, redate în notația psaltică a bisericii răsăritene. Tot mai numeroase colecții de cîntece populare, cele mai multe notate de la lăutari, văd lumina tiparului în cursul veacului al XIX-lea. Între ele se evidențiază caietele de „arii naționale române" ale lui Carol Miculi, ale lui Johann Andreas Wachmann, Alecsandru Berdescu și cele aproape două mii de melodii publicate de D. Vulpian. Oricît s-ar asigura că „melodiile române" sînt scrise „în toată originalitatea și caracterul lor național", ele sînt, fără excepție, aranjamente mai mult sau mai puțin izbutite, mai ales pentru pian, în care melosul popular e încorsetat în straiele măsurii moderne și ale armoniei funcționale occidentale, nepotrivite însușirilor sale specifice. Concomitent apar tot soiul de „aranjări" de cîntece populare, fantezii, uverturi, potpouriuri, „cadriluri naționale" ș.a. „Aranjatorii", „armonizatorii" ori chiar „compozitorii" de muzică populară ai veacului nu s-au călăuzit în activitatea lor de criteriile unei discipline științifice — încă necunoscută în acea vreme — ci doar după un gust, adesea îndoielnic, și nici prea stăpîni pe o tehnică muzicală nu erau. De aceea, lucrările rămase de la ei nu au, în general, decît o mărginită valoare documentară.

Pregătită de entuziasmul romantic al generației de la 1848, de valoroasele culegeri și studii ale lui Teodor T. Burada și de cîteva culegeri de la sfîrșitul veacului făcute cu grijă pentru autentic, cercetarea sistematică a folclorului românesc, și îndeosebi a muzicii populare, a început abia din veacul al XX-lea. După ce Gheorghe Alexici încercase să culeagă folclor cu fonograful încă înainte de 1899, filologul german Gustav Weigand înregistrează muzică populară românească cu fonograful începînd din primul an al veacului nostru, iar Pompiliu Pîrvescu publică în 1908, în cel dintîi volum al colecției „Din viața poporului român", scoasă de Academia Română, intitulat *Hora din Cartal*, 63 jocuri dobrogene, transcrise după cilindri de fonograf de C. M. Cordoneanu. Al XVI-lea volum al aceleiași colecții de „culegeri și studii",

Scanned with OKEN Scanner

apărut în 1913, este consacrat primei publicații de folclor muzical românesc, cules, de asemenea cu fonograful, de Béla Bartók: *Cîntece poporale românești din comitatul Bihor.* (După cum se știe, lucrarea [cuprinzînd 371 de melodii populare], a fost tipărită la recomandarea lui D. G. Kiriac.) Timp de zece ani, din toamna anului 1908 pînă în toamna lui 1918, marele muzician maghiar a cules vreo 3.500 de melodii populare românești, pe care le-a transcris cu mare migală și le-a studiat cu neţărmurită sîrguință. În timpul vieții a publicat peste 1.200 din ele, întovărășindu-le cu valoroase studii **. Pînă în ultimii ani ai vieții, el a continuat să studieze materialul românesc pe care l-a cules, orînduindu-l pentru tipar. După cum știm de la Constantin Brăiloiu, materialul inedit, „culegerea cea mare «Romanian Folk Musik», Bartók a lăsat-o gata întreagă, pînă la punct și virgulă, sau aproape". A văzut nu demult lumina tiparului la Haga (1967): trei volume cuprinzînd, în facsimil, „caligrafiate cu grijă de școlar cuminte", cum spunea Brăiloiu, 2.555 de melodii și 1.752 de texte poetice !***

Se cuvin neapărat menționate culegerile cu fonograful făcute de D. C. Kiriac între anii 1912—1927. Colecția sa a fost publicată abia în anii puterii populare (1960). Din hîrtiile rămase de pe urma lui — explorate doar parțial — reiese că strălucitul înaintaș al muzicii noastre a fost călăuzit de o judicioasă concepție metodologică și de o viziune atotcuprinzătoare asupra rosturilor și implicațiilor investigațiilor în domeniul creației muzicale populare: Cîntecul popular trebuie cules cu fonograful de către un personal cu o temeinică pregătire de specialitate, fie la fața locului, fie într-o instituție oarecare; se vor avea în vedere și culegeri cu informatori ocazionali. Odată cu melodiile se vor culege și textele poetice, însemnîndu-se repetările versurilor și silabele cu sau fără vreun înțeles, păstrîndu-se totodată particularitățile de grai ale locului. Se vor aduna date despre piesele culese, despre funcția pe care acestea o împlinesc, despre tradi-

---

** Trebuie pomenite cele două monografii: *Volksmusik der Rumänen von Maramureș*, publicată la München în 1923 (339 de melodii) și *Melodien der rumänischen Colinde (Weihnachtslieder)*, tipărită la Viena în 1935 (484 de melodii).

*** Volumul I: *Instrumental Melodies*, Volumul II: *Vocal Melodies* și Volumul III: *Texts*. În 1975 au apărut, de asemenea la Haga, alte două volume ale colecției *Rumanian Folk Music*, cuprinzînd reeditarea monografiei colindelor; Volumul IV: *Carols and Christmas Songs (Colinde)*, împreună cu textele poetice (pe care Bartók, din motive economice, nu le-a putut publica în ediția din 1935) și reeditarea monografiei Maramureșului; Volumul V: *Maramureș Country*.

Scanned with OKEN Scanner

ţiile şi obiceiurile populare, despre instrumentele muzicale şi despre informatori. Melodiile înregistrate vor trebui puse pe note cît mai exact şi studiate sistematic prin pătrunzătoare analize. S-ar ajunge astfel la stabilirea „istoriei cîntecului popular românesc". Cîntecul „a izvorît direct din inima poporului", iar în cuprinsul lui „găsim fazele istoriei poporului", de vreme ce el se schimbă în decursul timpului odată cu viaţa socială.

Cu fonograful a cules şi Tiberiu Brediceanu. Cele *810 melodii populare româneşti din Banat*, pe care le-a cules din 82 de localităţi, între anii 1921—1925, aşteaptă tiparul ****. Cele *170 melodii populare româneşti din Maramureş*, publicate abia în 1957, au fost în schimb notate direct de la informatori (în 1910). Aşijderea au cules o seamă de alţi muzicieni : Al. Voevidca, Gh. Cucu, Gh. Fira, Sabin V. Drăgoi, Nic. Ursu ş.a. Culegerile lor, cu toate insuficienţele inerente notaţiilor directe, constituie totuşi un auxiliar preţios în munca cercetătorilor cîntecului popular românesc.

Cercetarea pe temeiuri riguros ştiinţifice a folclorului muzical românesc a luat avînt îndeosebi odată cu întemeierea în 1927—1928 a două arhive, una pe lîngă fostul Minister al Cultelor şi Artelor şi alta pe lîngă fosta Societatea a Compozitorilor Români.

Înfiinţarea unor centre pentru culegerea folclorului a preocupat pe mai mulţi cărturari. Se întocmesc memorii şi se înaintează Academiei Române şi Ministerului Cultelor şi Artelor (Ovid Densusianu, D. G. Kiriac, Tiberiu Brediceanu, G. Breazul, Constantin Brăiloiu). Se scriu articole în periodicele timpului, creîndu-se un curent de opinie înspre realizarea acestui ţel. Conducerea Ministerului Cultelor şi Artelor îi cere lui G. Breazul un referat cu propuneri concrete. O rezoluţie ministerială, din martie 1927, aprobă documentul şi instituie o comisie alcătuită din G. Breazul, T. Brediceanu şi D. G. Kiriac.

A luat fiinţă în acest chip *Arhiva fonogramică a Ministerului Cultelor şi Artelor*, „printre cele dintîi, dacă nu chiar prima instituţie de stat consacrată melodiei populare naţionale" (G. Breazul). Activitatea propriu-zisă a Arhivei, începută cu elan abia în anul următor (1928), a fost în scurtă vreme aproape complet gîtuită prin dezinteresarea oficialităţilor (1931).

Contactul lui G. Breazul cu folclorul muzical a fost deosebit de binefăcător. Întreaga sa activitate complexă de muzicolog,

---

**** O selecţie de 398 de piese a fost publicată în 1972, sub îngrijirea lui Constantin Zamfir.

Scanned with OKEN Scanner

istoric și pedagog s-a desfășurat în nemijlocită și stăruitoare legătură cu cîntecul nostru popular. Cu sîrguința care l-a caracterizat, a adunat — bătătorind căile deschise îndeosebi de B. P. Hasdeu, T. Burada și C. Bobulescu — numeroase date și documente privitoare la istoria muzicii populare. Cu mare erudiție a urmărit pătrunderea atît în învățămîntul muzical, cît și în folclor, a unor melodii străine, punînd alături numeroase melodii românești și de alt neam (de ex.: *Hai salcîm, salcîm de vară...* și *Cucuruz cu frunza-n sus...*). El este cel care a desăvîrșit introducerea cîntecului popular în învățămîntul muzical de la noi, începută cu sfială de Isidor Vorobchievici, D. G. Kiriac, Timotei Popovici și Iuliu Crișan. Iată părerile lui Breazul: „În cîntecul de leagăn, în colinde și cîntece de stea, în baladă și în bocete, sînt cuprinse elemente psihologice muzicale de neapărată trebuință pentru determinarea condițiilor în care instinctul sigur al mamei și al obștei românești fixează educabilitatea și educația muzicală a copilului român. Copilul însuși, în exprimările sale muzicale, în jocurile și cîntecele sale, în preferințele sale muzicale, în creațiile lui — se poate spune hotărît, cu deplină convingere — ne pune la dispoziție date sigure asupra firii sale muzicale, asupra nevoilor sale spirituale de cîntec, asupra aptitudinilor sale și asupra orientărilor didactice pentru predarea muzicii în școlile primare". Prin articole, studii, manuale școlare, programe analitice și conferințe, prin activitatea sa de inspector general al învățămîntului secundar, G. Breazul a militat cu perseverență neabătută în scopul fundării învățămîntului muzical românesc pe cîntecul popular românesc. Pilda lui se cuvine urmată și în acest domeniu, unde sînt încă destule de înfăptuit.

Societatea compozitorilor români, întemeiată în 1920 din inițiativa lui Constantin Brăiloiu, a jucat un rol hotărîtor în promovarea creației românești. De la bun început, „asociația scriitorilor de note" nu a rămas un teren neutru, un organism izolat, ferit de zbuciumul obștesc, ci a căutat, dimpotrivă, ca „din legile și din faptele ei să vorbească lămurit credința în putința de înnoire a muzicii noastre prin întoarcerea la melodia patriei". Pentru acest motiv „statutul poruncește ca lucrările «cu caracter românesc» să fie cele dintîi cîntate și tipărite". De aci, grija „de a strînge sub același acoperiș toate activitățile muzicale și în jurul aceluiași gînd pe toți slujitorii muzicii, grija de a păstra mereu vie legătura dintre sufletul celor mulți și al acelora ce-l tălmăcec prin arta lor".

În *Manifestul Societății compozitorilor români*, lansat cu prilejul celui dintîi concert de muzică simfonică românească (7 de-

Scanned with OKEN Scanner

cembrie 1924), se spune, între altele: „Societatea va cerceta cu dragoste cîntecul poporului nostru". Iar în capitolul *Culegerea muzicii populare*, din broșura festivă scoasă cu prilejul aniversării Societății (1930), broșură scrisă aproape în întregime de Constantin Brăiloiu, citim: „Însuflețită de credința în viitorul unei muzici românești pătrunse de duhul cîntecului popular, Societatea compozitorilor români a rostit din clipa dintîi dorința de a vedea muzica populară culeasă cît mai grabnic de pe tot cuprinsul Țării noi. Sarcina unei asemenea culegeri întrecînd pe atunci cu mult puterile sale, a îndemnat printr-un memoriu Puterile Publice să o ia asupra lor, și în așteptarea unui viitor mai bun a instituit, spre îmbărbătarea culegătorilor, trei premii de folklore".

Un ultim memoriu, datat 27 august 1928, nu a dus nici el la vreun rezultat practic. Într-un fel, o „arhivă" a prins să se înfiripe încă din 1925, însumînd șapte colecții, cu un total de 1.374 de melodii, roade ale primului concurs menit să stimuleze culegerea muzicii populare. Li s-au adăugat apoi altele. Un fonograf găsit, după îndelungate căutări, la un magazin de vechituri, și o ladă cu cilindri de ceară, între care cei înregistrați la Fundul Moldovei (Suceava) în vara anului 1928, la o dată anterioară pomenitului memoriu, alcătuiau întreg utilajul tehnic și toată zestrea de imprimări sonore. Constantin Brăiloiu considera totuși anul 1928 drept data înființării arhivei sale: „Sporind încetul cu încetul mijloacele Societății, a putut fi întemeiat în 1928 un așezămînt pentru strîngerea și studiul muzicii populare, o «arhivă»". Se va numi de acum înainte *Arhiva de folklore a Societății compozitorilor români*, și peste puțin va deveni vestită în lumea întreagă.

Contactul cu terenul, cu realitatea vie a muzicii populare, alături de specialiștii din alte domenii, în frunte cu sociologii Dimitrie Gusti și Henri H. Stahl, l-a călăuzit pe Constantin Brăiloiu la elaborarea cunoscutei sale metode de cercetare a folclorului muzical. A prezentat-o în mai multe rînduri unor cercuri de specialitate din străinătate, întotdeauna cu cel mai deplin succes, cum reiese de altfel din presa timpului (1930—1931). A publicat-o aproape concomitent la București și la Paris (1931).

După Const. Brăiloiu, folclorul este „un produs al obștei, un «fapt social» prin excelență". Dacă cercetătorul se oprește doar la „muzica de origine și uz țărănesc", singura lui țintă va fi „identificarea stilurilor melodice populare autentice, mai ales pe calea comparației". „Popular" s-ar putea numi însă de asemenea „complexul melodiilor ce trăiesc la un moment dat într-un mediu țărănesc dat, oricare ar fi originea și stilul lor". În acest

Scanned with OKEN Scanner

caz, „studiul *muzicii* populare s-ar preface în studiul *vieții muzicale* populare și ne-am trezi în plină sociologie". Rezultatele unei asemenea cercetări făcute de C. Brăiloiu la Drăguș (Brașov) între anii 1929—1932, publicate la doi ani după moartea sa, îl așază între cei mai de seamă creatori ai sociologiei muzicale, înscriindu-l între primii cercetători care au aplicat tehnica anchetelor cantitative prin eșantionare, dublată de controlul unor anchete calitative. André Schaeffner crede că poate afirma că această lucrare este „neîndoios cea mai însemnată pe care a scris-o".

Găsirea celei mai potrivite metode de cercetare a folclorului muzical este anevoioasă. Ne vom putea oare mărgini doar la „cercetarea realităților strict muzicale, slujindu-ne, spre a le lămuri, numai de criterii tehnice?" Ori vom urmări „cauzalitățile" acestora, cerînd deslușiri altor discipline (științelor sociale, istoriei ș.a.)? Vom urmări toate aceste cauzalități, ori le vom ocoli? Sau vom urmări doar unele, ocolind altele? „Un răspuns categoric nu este cu putință. Numai timpul în care lucrăm, locul unde lucrăm, felul materialului asupra căruia lucrăm pot hotărî în ce măsură folclorul va fi silit să se apropie de sociologie, păstrîndu-și neatîrnarea. Negreșit, acolo unde melodii țărănești nu se mai păstrează decît în amintirea cîtorva, fără nici o legătură cu viața societății, informația muzicală va fi de ajuns. Unde, dimpotrivă, cîntecele viețuiesc cu adevărat, se nasc, mor, se prefac, nedespărțite de traiul mediului din care s-au ivit, realitatea muzicală va rămîne neînțeleasă fără cunoașterea realității sociale". Vom culege odată cu melodiile tot ce poate lămuri originea, stilul, viața lor.

Folcloristul trebuie să elimine orice element subiectiv. Culegerea muzicii o va face cu aparatul de înregistrare. Va întrebuința în egală măsură aparatul de fotografiat și — îndeobște pentru jocuri și obiceiuri — aparatul de filmat. Documentele culese le va întovărăși cu fișe cuprinzînd datele necesare: despre piesă, despre informator etc.

Creierul folcloristului va trebui să lucreze cu aceeași obiectivitate ca și mașina cînd va culege mărturiile privitoare la viața melodiilor. Va utiliza un chestionar minimal, dar și chestionare amănunțite, mai ales cînd e vorba de descrierea unui ritual, unei tehnici, unor instrumente muzicale etc. Va observa realitatea folclorică în chip nemijlocit ori de cîte ori va avea prilejul, deoarece aceasta e calea cea mai bună, cea mai sigură de cunoaștere.

Scanned with OKEN Scanner

Clasificarea materialelor folclorice cere, înainte de toate, transcrierea melodiilor înregistrate. În acest scop, Brăiloiu a imaginat o ingenioasă notație sinoptică, destinată să facă vizibile cu înlesnire variațiile inerente cîntării autentic populare. Studiul acestora „este probabil problema cea mai însemnată a folclorului muzical : ne apropiem aci de izvorul creației populare". Pentru a putea fi ținută minte, muzica populară trebuie să se slujească de scheme inflexibile ; însă pentru a rămîne o artă „a tuturor", ea trebuie să îngăduie adaptarea acestor scheme, prin forța lucrurilor sumare, la infinitatea temperamentelor. Aceasta se face prin mecanismul variației.

Metoda de cercetare a lui Constantin Brăiloiu, cunoscută actualmente în lumea întreagă și urmată de multe instituții de cercetare a folclorului muzical, își păstrează întreaga valabilitate. Ea a suferit cu vremea unele îmbunătățiri — și Brăiloiu intenționa să o reediteze, punînd-o la zi — însă modificările nu au făcut decît să o întregească, fără să-i atingă într-un fel principiile de bază. Cercetările făcute pe temeiul prescripțiilor ei duc întotdeauna la rezultate din cele mai bune, dovedind că André Schaeffner nu s-a înșelat cînd a afirmat că Brăiloiu era înzestrat cu „geniul metodei".

Stăruind la studiul amănuntelor, a relațiilor dintre fapte, Constantin Brăiloiu a descoperit veritabile sisteme, adesea peste fire de subtile, întotdeauna însă extrem de riguroase. El a constatat că în microcosmosul popular domnește o ordine tot atît de logică și de precisă ca și în arhitecturile mărețe ale clasicilor muzicii culte. O dovedesc pilduitor remacabilele sale studii asupra metricii *(Versul popular românesc cîntat)*, asupra ritmicii *(Ritmul „giusto silabic", Ritmul „aksak", Ritmul copiilor)* și asupra melodicii *(Despre o melodie populară rusească, Metabola pentatonică, Pentatonisme la Debussy)*.

Combătînd cu vehemență, rînd pe rînd, pozițiile și tezele retrograde (bunăoară superioritatea muzicii culte europene asupra culturilor muzicale extraeuropene ori desconsiderarea creației muzicale a popoarelor „înapoiate"), diletantismul și cercetările superficiale, „ipotezele de lucru" prefăcute în axiome și concluziile pripite, nefondate, Constantin Brăiloiu arată că începuturile cîntecului popular trebuie căutate în date materiale elementare, în constituția psiho-fizică a omului. Compararea pe plan mondial a formelor muzicale primare dezvăluie, una după alta, legile naturale ascunse în fenomenele cărora le dau naștere. Clarificînd una cîte una definițiile acestor legi, ele ne vor duce spre preistoria (sau protoistoria) artei muzicale.

H83.629

BIBLIOTECA JUDEȚEANĂ „GH. ASACHI" IAȘI

VIII-42
6537

Scanned with OKEN Scanner

Străvechile sisteme ale muzicii, întîlnite mai ales în folclorul ritual, sînt caracterizate printr-o indisolubilă legătură între viață și artă : artisticul este subordonat socialului, izvorul și rațiunea sa. Ele sînt lipsite de orice caracter regional, cu atît mai mult rasial sau național. De aci ubicuitatea lor : anume ritmuri, scări, întorsături melodice, structuri formale, emisiuni vocale particulare etc. etc. pot fi întîlnite pretutindeni în lumea cîntecului popular. Formulele ritmice ale copiilor, bunăoară, sînt aceleași pe toate meridianele, în pofida unor deosebiri fundamentale de limbă, rasă sau cultură. Un caracter local, regional sau național, devine simțit abia în ziua în care o preferință deosebită se oprește pe unul sau pe altul din mijloacele de expresie pe care sistemele muzicii le oferă. Va trebui ca aceste forme muzicale elementare-naturale să se multiplice pentru ca să devină posibilă o selecție și ca aliaje diverse și adaosuri multiple să plămădească forme și stiluri distincte. Specificul național ori dialectal marchează epoci de istorie socială. Acestea reprezintă o stabilizare temporară a unor anume combinații — adesea deosebit de ingenioase — ale elementelor melodice și ritmice primare.

Străvechile sisteme ale muzicii, în care parcă se perpetuează sufletul primar al omului, sînt încă viabile în multe părți ale lumii. Studierea lor ne învață destinul muzicii noastre, istoria ei dinainte de binefacerile scrisului, istorie premergătoare istoriei, într-un cuvînt „viața ei anterioară".

Aceste teze formulate de Constantin Brăiloiu în urma unor cercetări îndelungate, extrem de migăloase, deschid noi perspective etnomuzicologiei. Comparativismul formal, de suprafață, cu concluziile eronate care au rezultat, trebuie înlocuit printr-o profundă cercetare în însuși miezul fenomenului muzical. Trebuie în primul rînd deslușite legile lăuntrice care determină organizarea structurii și conținutului său.

În urma rezultatelor de covîrșitoare importanță ale cercetărilor sale, Constantin Brăiloiu este socotit azi, pe plan mondial, între cei mai de seamă — dacă nu cel mai de seamă — dintre creatorii etnomuzicologiei moderne.

În primul volum al importantei enciclopedii muzicale Fasquelle, apărut la Paris în 1958 (anul morții lui Brăiloiu) se pot citi următoarele despre învățatul român : „Lucrările sale îl așază în primul rînd al etnomuzicologilor contemporani : este de dorit ca, trăgînd concluziile la lucrările sale deosebit de exacte, care reînnoiesc noțiunea de ritm, de melodie, de etnologie și de geografie muzicală, să ne dea o sinteză pe care el singur este în stare să ne-o dea, spre o antropologie construită pe temeiul datelor

Scanned with OKEN Scanner

muzicale universale. Trebuie să nădăjduim că toate ajutoarele, oficiale sau altele, îi vor fi date".

Constantin Brăiloiu s-a stins fără să împlinească acest deziderat. Se cuvine să ne apropiem de măreața operă pe care ne-a lăsat-o, să ne străduim să o cunoaștem cît mai deplin și — urmîndu-i pilda și îndemnul — să o continuăm după modestele noastre puteri.

*

Creație a puterii populare, Institutul de etnografie și folclor, [actualmente Institutul de cercetări etnologice și dialectologice], înființat în anul 1949, a moștenit zestrea celor două arhive înaintașe, sporind-o fără contenire. În acest scop, partidul și guvernul țării i-au pus la dispoziție mijloace pe care folcloriștii care au lucrat odinioară alături de G. Breazul sau de C. Brăiloiu nici nu îndrăzneau să le viseze!

Cercetătorii institutului studiază faptele de folclor în complexul fenomenelor care le dau naștere și în cuprinsul cărora ele viețuiesc. La cunoașterea deplină a creației populare, unde sincretismul este unul din caracterele de bază, conlucrează specialiștii celor trei ramuri ale folclorului: muzica, literatura și coregrafia, fiecare folosind metodele proprii domeniului respectiv, spre o cît mai deplină înțelegere a fenomenelor. Ei cercetează nu numai satele, ci și marile șantiere, centrele muncitorești și orașele, nu numai folclorul țărănesc, ci și cel muncitoresc și orășenesc, nu numai folclorul românesc, ci și pe cel al naționalităților conlocuitoare. Cunoașterea creației populare, a întrepătrunderilor care se petrec în mod firesc acolo unde românii viețuiesc de-a valma cu felurite naționalități conlocuitoare sau alături de popoare vecine, nu numai că prezintă un înalt interes științific, dar contribuie la înlăturarea prejudecăților șovine și la apropierea dintre popoare. Se cercetează cu dragoste folclorul tradițional, ca unul pe care se fundează folclorul contemporan. Un interes deosebit este acordat creațiilor populare care oglindesc gîndurile și simțămintele de azi ale oamenilor.

Munca de teren este o activitate de bază a folcloristicii românești. Creația populară este cercetată la fața locului. Muzica și literatura populară se înregistrează pe bandă de magnetofon, dansurile și obiceiurile se filmează. Fiecare document înregistrat este însoțit de datele necesare unei depline cunoașteri a conținutului de idei, a formei și rosturilor sale, a corelației lui cu viața: funcție, frecvență, circulație și — pe cît se poate — obîrșie și dezvoltare. Se pune preț deosebit pe observarea directă a faptelor. Fol-

Scanned with OKEN Scanner

cloriștii, adesea grupați în echipe, asistă la nunți, la înmormîntări, la alte rituri și ceremonii, la șezătoare, la horă și la alte prilejuri în care se poate studia folclorul pe viu, în plenitudinea desfășurării sale firești. Fișele de observație directă sînt întregite de cercetări pe bază de chestionare a informatorilor.

Colecțiile Institutului cuprind actualmente peste o sută de mii de documente sonore pe cilindri de fonograf, discuri de gramofon și benzi de magnetofon, împreună cu întreaga documentație auxiliară : texte poetice, fișe ale informatorilor, fișe ale pieselor înregistrate, informații, chestionare, fotografii, filme etc. Roadele cercetărilor sînt fructificate în diverse chipuri. O secție specială de documentare dă lămuriri solicitatorilor din diverse domenii de activitate, din țară și de peste hotare. Se publică colecții de materiale folclorice și studii. Din anul 1956 se editează o revistă proprie în care se dezbat problemele ce preocupă folcloristica și etnografia românească, se informează cititorii asupra rezultatelor muncii de culegere și studiere a folclorului și etnografiei *****. Cercetătorii Institutului țin conferințe și comunicări, susțin prezentări radiofonice și în fața camerelor de luat vederi ale televiziunii, colaborează cu uniunile de creatori, cu cinematografia, cu mișcarea artistică de amatori, cu Casa centrală a creației populare, ******, cu casele județene de creație și cu alte instituții de artă și știință. Tot mai numeroși sînt cercetătorii străini care vin la noi în țară spre a se specializa în domeniul etnomuzicologiei.

Trebuie spus că legăturile Institutului de cercetări etnologice și dialectologice cu Uniunea compozitorilor ar trebui să fie mult mai vii : compozitorii noștri sînt într-un fel ctitorii acestui așezămînt științific, renumit azi pe toate meridianele ! Cîțiva compozitori au lucrat într-o vreme în cadrul Institutului, alți cîțiva au însoțit pe teren echipe de cercetători și în acest chip au putut observa fenomenul folcloric muzical în chip nemijlocit. Este totuși prea puțin. Folcloriștii membrii ai Uniunii ar trebui să fie mult mai întreprinzători în acțiunea antrenării compozitorilor în cunoașterea minunatei creații artistice a poporului. La rîndul lor, compozitorii — luînd pildă de la înaintași — este bine să plece urechea în mai mare măsură la cîntecele populare de ieri și de azi, să ajungă să cunoască și să stăpînească limba muzicală a

---

***** *Revista de folclor*, iar din anul 1964, cu titlul *Revista de etnografie și folclor*, în Editura Academiei Republicii Socialiste România.

****** Înglobată actualmente în Institutul de cercetări etnologice și dialectologice.

Scanned with OKEN Scanner

poporului, în aceeași măsură în care cunosc și stăpînesc limba vorbită. În bogăția fără seamăn de melodii, repertorii și genuri ale folclorului nostru, în melodica și ritmica populară, în structura modală a cîntecului popular, în bogăția și ingeniozitatea variațiilor cu care artiștii populari își înveșmîntează fără contenire cîntarea, în caracterul oarecum aleatoriu al eterofoniei, armoniei și polifoniei populare ș.a.m.d., compozitorii pot găsi nenumărate surse de inspirație. Procedînd astfel, creația lor va crește și se va dezvolta organic, în strînsă legătură cu creația muzicală a poporului.

În sprijinul compozitorilor ca și în sprijinul cercetătorilor și în folosul tuturor iubitorilor de cîntec popular, Institutul trebuie să desfășoare o activitate publicistică mult mai bogată. În acest scop, editurile ar trebui să arate o mai mare înțelegere. Este regretabil, bunăoară, că în ultimii ani s-a redus simțitor acțiunea de publicare a unor antologii de muzică populară, în ciuda succesului de librărie pe care le-au avut toate tipăriturile de acest fel scoase pînă în prezent.

În momentul de față, Institutul a pășit la elaborarea unei monumentale colecții care va cuprinde, într-o seamă de monografii, întreg folclorul patriei, îmbrățișînd toate domeniile acestuia. Se lucrează totodată la întocmirea unui cuprinzător atlas etnografic național.

Generația de etnomuzicologi de azi, români, maghiari și de alte naționalități, mai toți formați în școala lui Constantin Brăiloiu sau a învățăceilor marelui nostru savant, duc mai departe importantele sale cuceriri științifice. Lucrările lor publicate de Editura muzicală și de alte așezăminte editoriale, în *Muzica, Revista de folclor, Revista de etnografie și folclor, Studii de muzicologie, Lucrări de muzicologie, Cercetări de muzicologie* ș.a. îmbrățișează toate laturile folclorului muzical, adesea cu mare pătrundere. Ele sînt o chezășie a propășirii etnomuzicologiei naționale.

Scanned with OKEN Scanner

ARMONIE ŞI POLIFONIE ÎN CÎNTECUL POPULAR ROMÂNESC *

Încă de la primele sale începuturi, componistica română, însufleţită de entuziasmul romantic al generaţiei înnoitoare de la 1848, s-a îndreptat către cîntecul popular. Stau mărturie, alături de o seamă de colecţii de „cîntece naţionale", „melodii române", „airs roumains", „chansons moldaves" ş.a., cele mai multe din ele „transcrise sau arangiate" pentru clavir, nenumărate potpouriuri, fantezii, uverturi şi cadriluri, inspirate îndeobşte din folclorul lăutăresc-orăşenesc ori de-a dreptul creaţii în spirit popular. Începuturi modeste, adesea naive, ele deschid calea făuririi unui limbaj muzical naţional. Această orientare este desăvîrşită de către George Enescu, cea mai strălucită întrupare a muzicii noastre, maestrul necontestat al şcolii muzicale româneşti. Înzestrat cu excepţionale potenţe creatoare, stăpîn desăvîrşit pe mijloacele meşteşugului muzical şi animat de o nemărginită dragoste pentru poporul său, G. Enescu a ridicat pe cele mai înalte culmi artistice esenţa cîntecului popular românesc.

Este deosebit de semnificativ faptul că de la bun început (1920), prima asociaţie a scriitorilor de note, Societatea Compozitorilor Români, a militat pentru înflorirea unei arte originale, crescută organic din creaţia artistică a maselor populare. Statutul porunceşte ca lucrările „cu caracter românesc" să fie cîntate şi tipărite cu precădere, iar manifestul răspîndit cu prilejul primului concert simfonic de muzică românească (1924) mărturiseşte că „Societatea va cerceta cu dragoste cîntecul poporului nostru".

Compozitorii au simţit nevoia să se bizuie pe o documentare temeinică asupra melosului popular. De aceea, la propunerea lui

---

* Lucrarea de faţă reprezintă redactarea într-o formă revăzută şi lărgită, în vederea publicării (1962), a scrierii cu acelaşi titlu, publicată în *Muzica*, 9 (1959), nr. 3 (martie), p. 14—19, nr. 10 (octombrie), p. 20—25, nr. 12 (decembrie), p. 22—26, 10 (1960), nr. 3 (martie), p. 30—34, nr. 9 (septembrie), p. 29—34 şi nr. 10 (octombrie), p. 19—21.

Scanned with OKEN Scanner

Constantin Brăiloiu se pune temelia unei întinse acțiuni de culegere și studiere a folclorului românesc, mai întîi prin instituirea unor premii menite să stimuleze colecționarea muzicii populare (1925), iar apoi prin întemeierea unui centru de cercetări riguros științifice (1928). Sub conducerea sa, „Arhiva de Folklore a Societății Compozitorilor Români" a cunoscut o dezvoltare prodigioasă. Statisticile publicate în preajma izbucnirii ultimului război o așază între cele mai de frunte fonduri de muzică populară din lume, iar bogatele sale colecții, adunate după o înaintată metodă de cercetare, ajung vestite. Institutul de folclor, realizare a puterii populare, moștenește zestrea arhivelor înaintașe și duce mai departe, cu mijloace considerabil sporite, acțiunea începută de către Societatea Compozitorilor Români.

Multe din roadele activității desfășurate de folcloriștii noștri au fost puse la îndemîna creației muzicale contemporane și la temelia învățămîntului de specialitate. O seamă de colecții de muzică populară și de studii teoretice au văzut lumina tiparului, iar *Revista de etnografie și folclor* (urmașa *Revistei de folclor)* ține o legătură vie între cercetători și marele public. Folcloristica noastră este pe cale să elaboreze cuprinzătoare studii de sinteză în diferite domenii ale creației populare.

Scrierea de față își propune să sistematizeze cunoștințele, încă puține și sporadice, în ceea ce privește veșmîntul armonic și polifonic pe care îl îmbracă, în anume cazuri, cîntecul poporului nostru. Cele ce urmează nu trebuie socotite decît un modest început, într-un domeniu care necesită încă întinse investigații. Am socotit totuși folositor să înfățișez cele mai de seamă din roadele cercetărilor de pînă acum în această privință, dat fiind interesul deosebit pe care problema de față îl stîrnește într-o vreme în care se poartă încă discuții cu privire la esența limbajului muzical național și cînd teoreticienii nu s-au pus încă de acord asupra principiilor unei armonii și polifonii proprii cîntecului nostru popular [1].

*

Caracterul monodic al muzicii vocale este o însușire fundamentală a creației artistice a poporului nostru. Cîntat de unul singur ori în grup, la unison sau în octave, cîntecul popular românesc constituie o dovadă vie a măreției, bogăției, varietății și expresivității pe care o poate avea o astfel de cîntare. Roade

[1] Este semnificativ, în această privință, faptul că un compozitor are meritul de a fi cel dintîi care a abordat la noi studierea acestei probleme: vezi Zeno Vancea, *Contribuțiuni la studiul armoniei muzicii noastre populare. Cu privire la armonia muzicii lăutărești*, în Muzica, 3 (1953), nr. 4, p. 12—17.

Scanned with OKEN Scanner

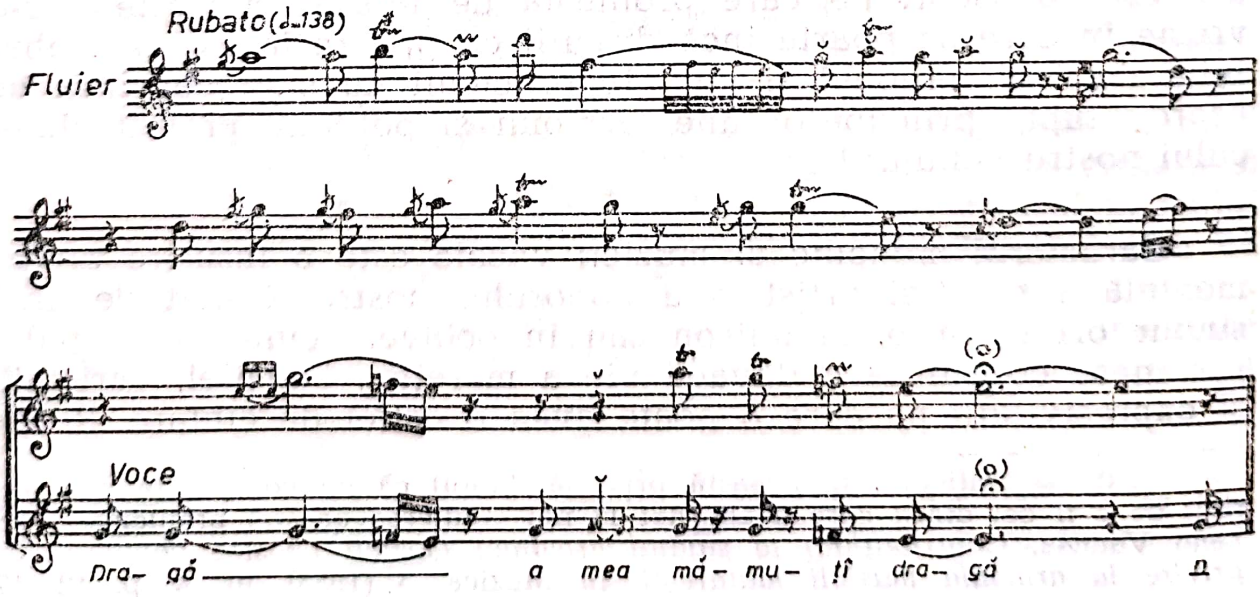
ale unui neistovit proces de creație, desfășurat fără zăbavă de-a lungul veacurilor, cîntecele noastre populare ating adesea cele mai înalte culmi ale perfecției artistice. Marea lor bogăție melodică și complexitatea minunatei lor țesături ritmice țin locul cîntării pe mai multe voci, pe care o cuprind totuși, în miezul lor, în forme latente.

Cîntarea polifonică nu lipsește însă cu totul din lumea cîntecului vocal al poporului nostru. Întovărășirea glasului cu un instrument muzical oarecare, care cîntă aceeași melodie, duce în mod obișnuit la o seamă de nepotriviri între cele două voci. Ele se datoresc mai ales posibilităților tehnice sporite ale instrumentului folosit, înfloriturilor bogate care împodobesc cîntarea, pe care instrumentistul le scoate mai cu înlesnire decît le poate realiza glasul omenesc. În Țara de Sus se obișnuiește ca bocetul să fie însoțit de un fluier mare. În asemenea cazuri, glasul femeilor se amestecă cu viersul fluierului într-o interesantă și pitorească eterofonie, cîntare întîmplătoare pe două sau mai multe voci. În exemplul care urmează, un bocet la mamă înregistrat de la o tînără bucovineancă, acompaniată de fluier, deslușim în embrion anume forme polifonice, cum ar fi bunăoară imitația, izvorîtă aici din întîrzierea cu care fluierul urmărește melodia cîntăreței.

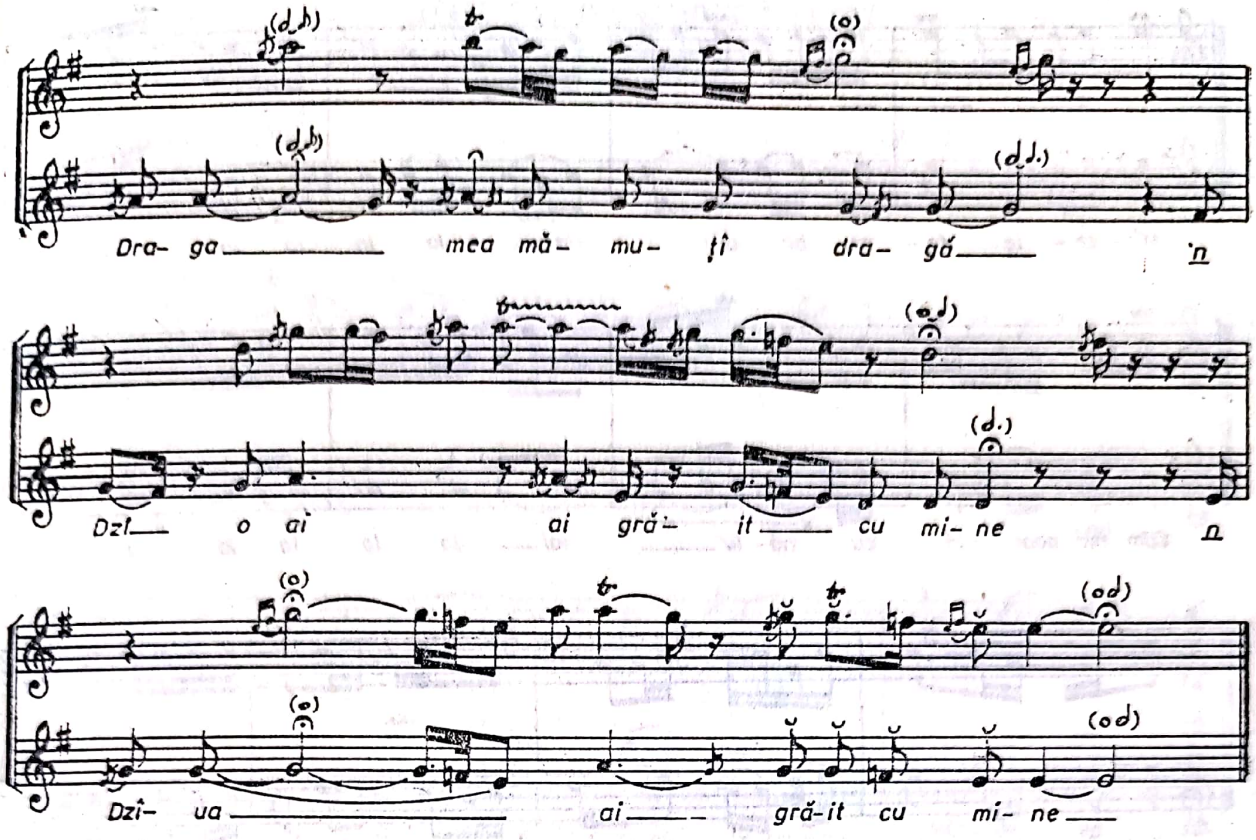
BOCET LA MAMĂ

Disc 725
Culeg.: T. Alexandru și Paula Carp, 1937
Transcr.: Paula Carp, Ghizela Sulițeanu și C. Zamfir

Deia (Suceava)
Inf.: Trifan Nemciuc, 73 ani (fluier) și Leontina Niga, 33 ani (voce)



Scanned with OKEN Scanner

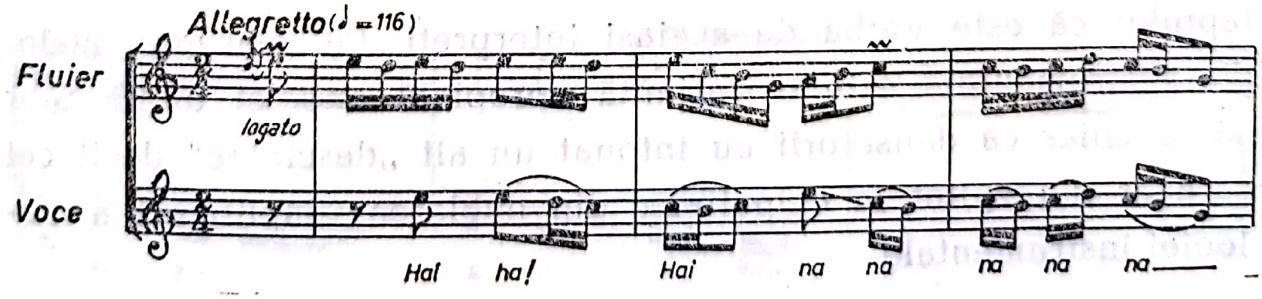


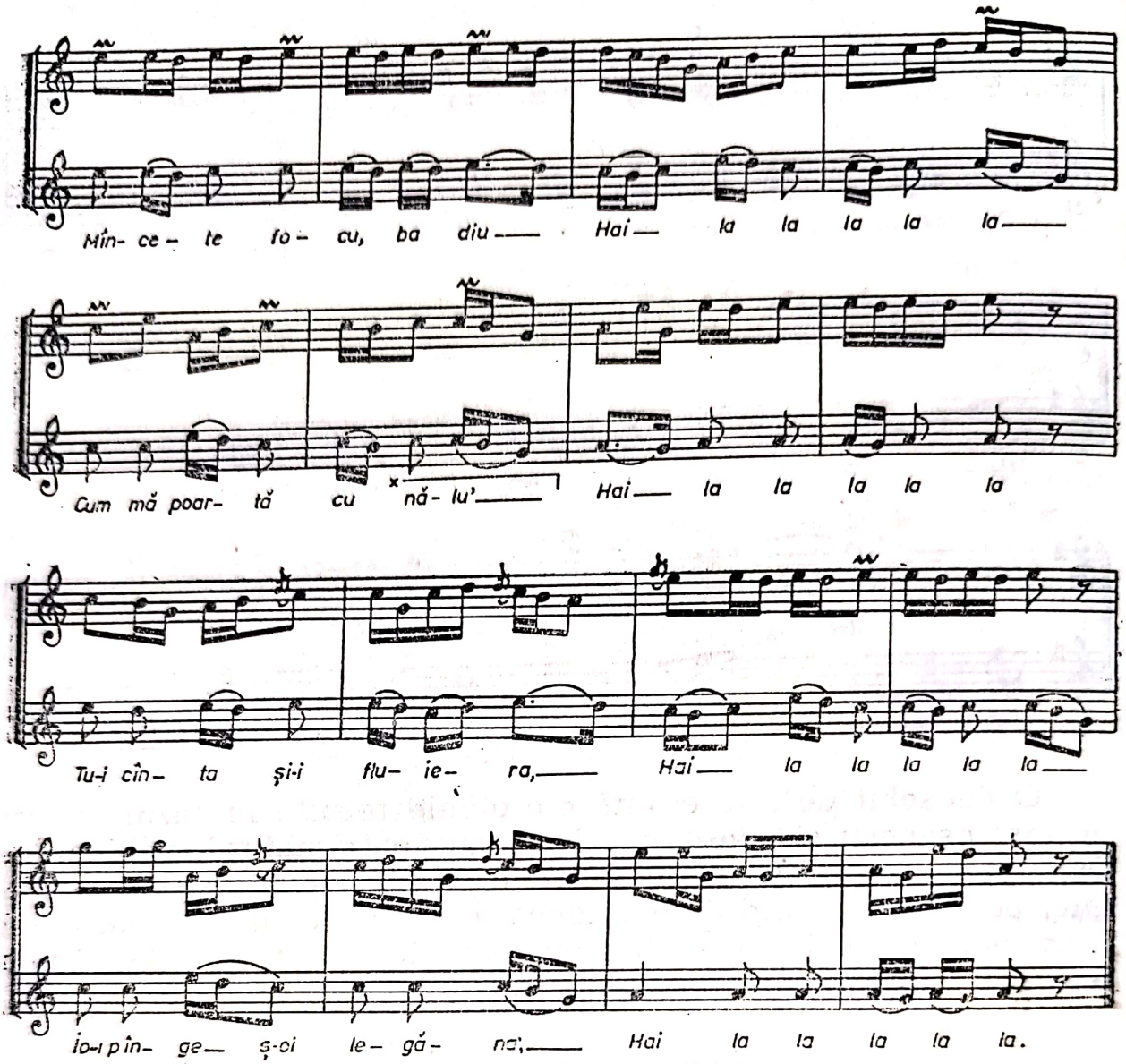
O deosebit de interesantă eterofonie rezultă în cazul „țîpuriturilor" oșenești și „descîntecelor" sau „descîntăturilor" bihorene. După cum se știe, și unele și altele sînt un soi de strigături-cîntate, pe care dansatorii le intonează în decursul jocului pe o formă simplificată a melodiei instrumentale. Glasul lor se împletește cu cîntarea instrumentală într-o eterofonie tipică.

JOC CU DESCÎNTĂTURI

Disc 787 d
Culeg.: T. Alexandru și H. Brauner, 1936
Transcr.: P. Bentoiu

Vintere (Bihor)
Inf.: Ion Irimia a Badiului, 21 ani (fluier) și grup de dansatori („descîntături")





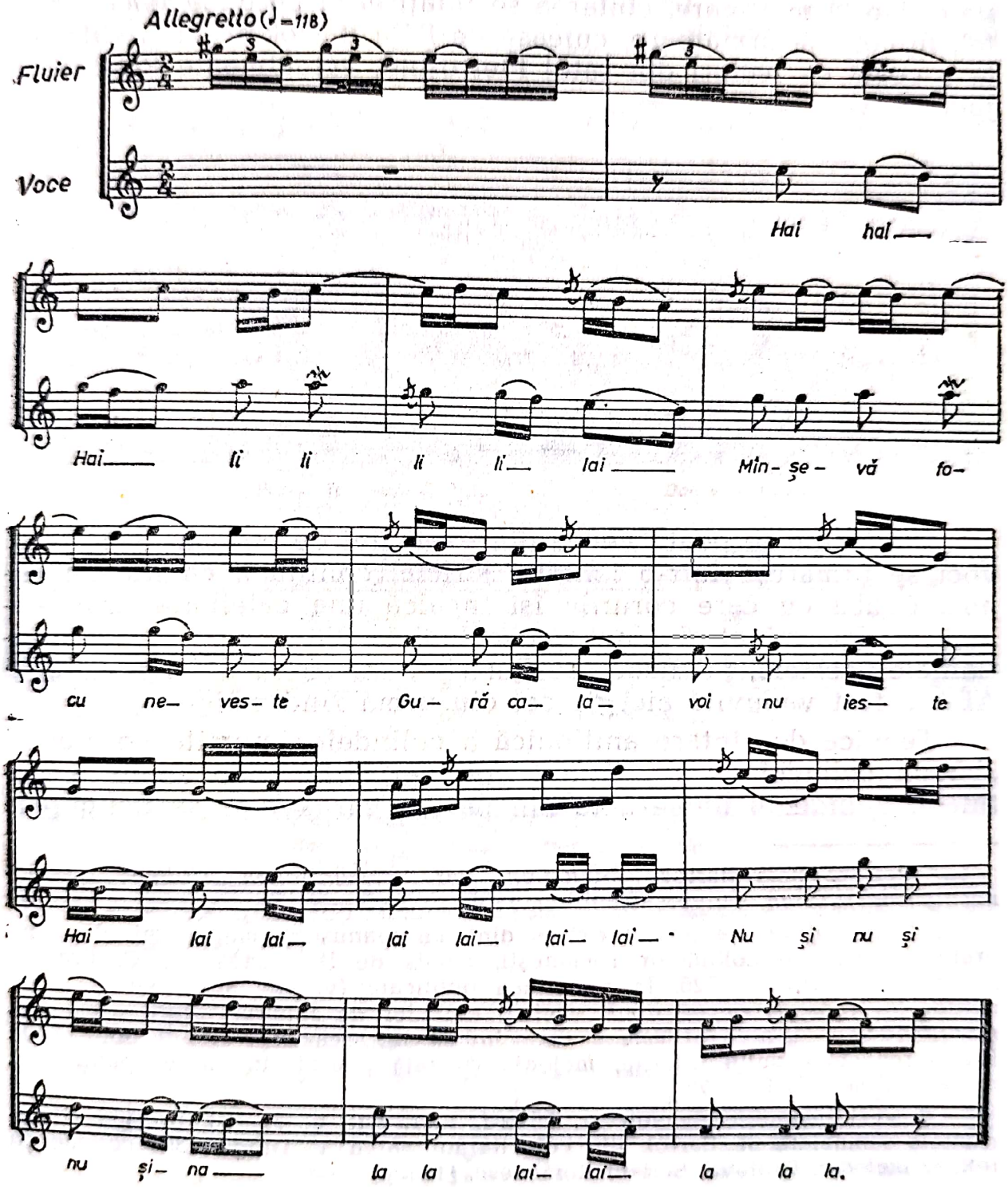
Dacă în exemplul de mai sus deosebirile dintre cele două voci nu sînt prea mari, în exemplul care urmează ele sînt esenţiale. Vocile ne apar aproape ca un veritabil contrapunct, în ciuda faptului că este vorba de aceiaşi interpreţi. Pe deasupra, melodia instrumentală este o variantă apropiată a celei dintîi. S-ar părea chiar că dansatorii au intonat un alt „descîntec" decît cel care ar fi rezultat în chip firesc din dublarea simplificată a melodiei instrumentale.

Scanned with OKEN Scanner

JOC CU DESCÎNTĂTURI

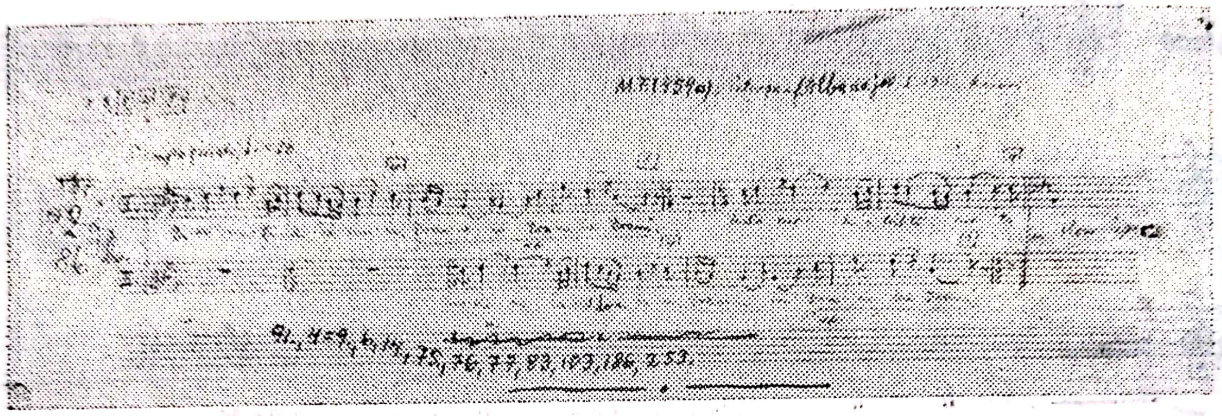
Disc 787 a
Culeg.: T. Alexandru și H. Brauner, 1936
Transcr.: P. Bentoiu

Vintere (Bihor)
Inf.: Ion Irimia a Badiului, 21 ani (fluier) și grup de dansatori („descîntături")



Scanned with OKEN Scanner

Eterofonia poate fi observată și cînd aceeași melodie este cîntată deodată de două sau mai multe voci ori de două sau mai multe instrumente muzicale. De asemenea, în cîntarea antifonică în care se cîntă adesea colindele. După cum se poate observa, intrarea unuia din coruri se face de multe ori înainte ca celălalt să fi sfîrșit melodia, încît, din cînd în cînd, vreme de o clipă sau pe o durată mai mare, cîntarea se înfățișează pe două voci [2]. Astfel, în colinda următoare, culeasă de Béla Bartók în anul 1911, de la o ceată de feciori din satul Pietroșani, actualmente Pătrîngeni, județul Alba [3].



După cum se poate vedea din exemplul de mai sus, cele două voci se urmăresc într-o imitație strictă, continuă, ca într-un canon. Graba cu care corurile își încalcă una celeilalte firul melodic a determinat și ciuntirea melodiei. Din compararea cu variantele acesteia, publicate de Bartók [4], reiese că o formă inițială ABA a fost văduvită aici de cel din urmă rînd melodic.

Tehnica de cîntare antifonică a colindelor, numită pe alocuri „bătaia colindei" sau „bătutul colindei" (de unde „colindă bătută"), ajunge în unele sate din părțile Tîrnavelor să defigureze

---

[2] Vezi și Béla Bartók, *Melodien der Rumänischen Colinde (Weihnachtslieder)*, Wien, Universal Edition, 1935, p. XXX—XXXI.

[3] Exemplul acesta a fost extras dintr-un manuscris mai vechi al monografiei consacrate colindelor românești, trimis de B. Bartók lui C. Brăiloiu în primăvara anului 1926. În versiunea publicată (v. mai sus), Bartók a renunțat la transcrierea pe două voci a colindei de față și altora asemenea, mărginindu-se la note și semne care indică intrarea celui de-al doilea cor. Într-o redactare puțin diferită, melodia de față poartă, în cadrul publicației, nr. 86 h și se află la p. 73.

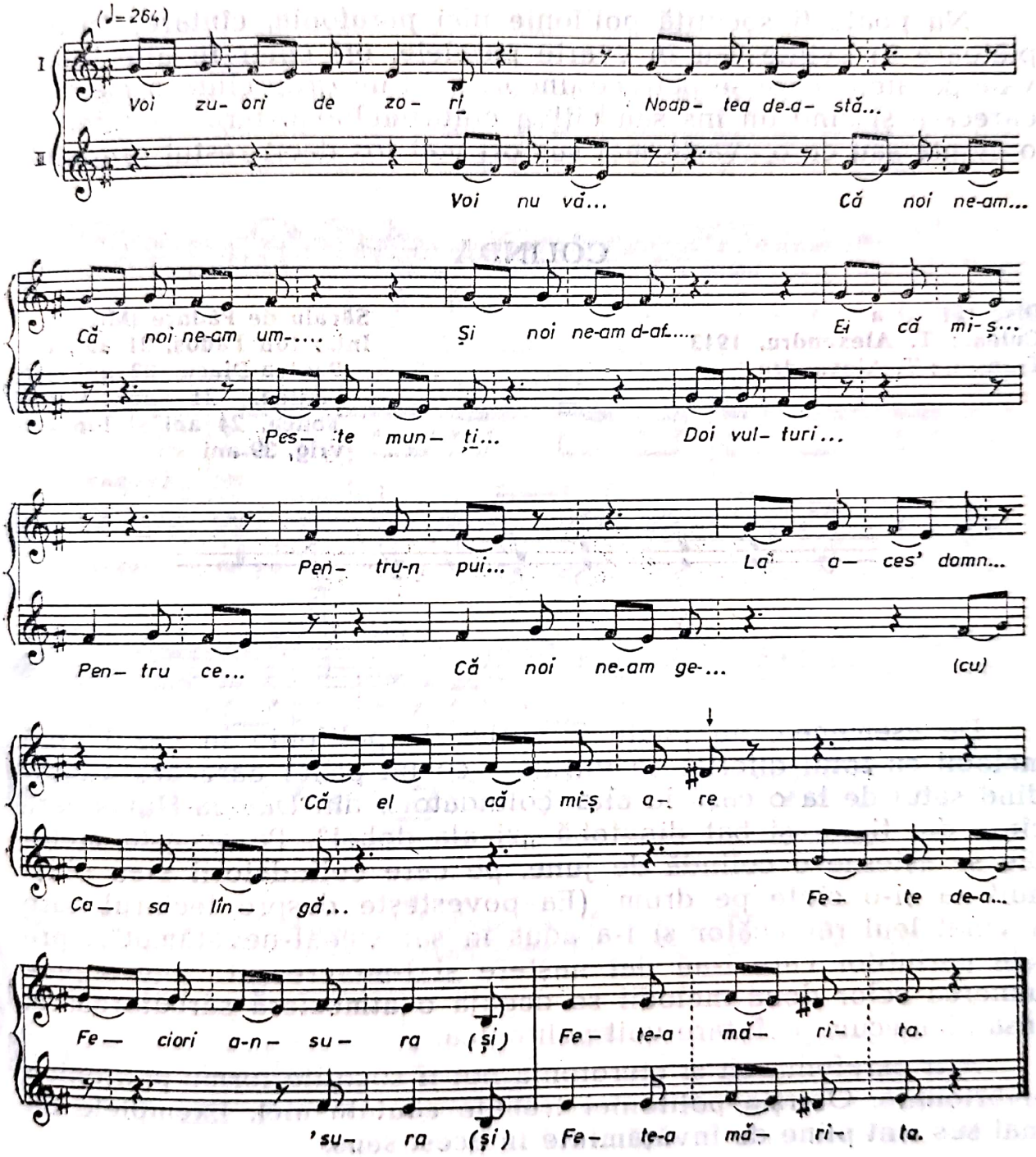
[4] Vezi melodiile de sub nr. 86 a-f, *lucr. cit.*, p. 71—73, precum și variantele semnalate de Bartók din colecția lui Sabin V. Drăgoi, *303 colinde cu text și melodie*, Craiova, Scrisul Românesc, [1930].

Scanned with OKEN Scanner

complet atît melodia cît și poezia, prin zorul interpreților de a mîntui cît mai degrabă cîntarea. Abia la sfîrșitul colindei, corul care o încheie, sau amîndouă corurile reunite, cîntă melodia pe cît se pare întreagă. De pildă :

Disc 660 II b
Culeg. : I. Cocișiu, 1936
Transcr. : Paula Carp

Cuciulata (Brașov)
Inf. : Nicolae Niciu, 24 ani
și Dumitru Niciu, 24 ani



Scanned with OKEN Scanner

Asemenea forme mutilate, împreună cu modul specific de interpretare, au ajuns cu vremea vestigii tradiționale: ele se cîntă așa cum au fost moștenite de la înaintași, deși au ajuns de neînțeles.

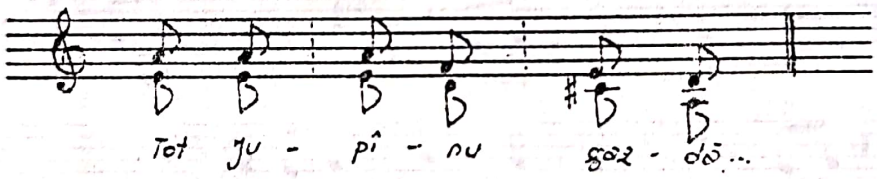
Înfățișarea polifonică a „colindelor bătute" este rodul întîmplării. În ciuda faptului că pe o întindere mai mică sau mai mare ele sînt „pe două voci", nu poate fi vorba de polifonie în adevăratul înțeles al cuvîntului, ci de eterofonie.

Nu poate fi socotită polifonie nici parafonia, cîntarea întîmplătoare în cvinte sau în cvarte paralele, ori chiar în alte intervale paralele, care se petrece uneori cînd un grup cîntă o melodie oarecare și cînd un ins sau cîțiva cîntă melodia, fără intenție, cu o cvintă sau cu o cvartă mai sus ori mai jos decît restul grupului.

COLINDĂ

Disc 1517 II a
Culeg.: T. Alexandru, 1943
Transcr.: T. Alexandru

Săcalu de Pădure (Mureș)
Inf.: Ion Ladoș, 21 ani, Ilie Pantea-Diacu, 32 ani, Ion Pantea, 24 ani, Vasile Todea, 24 ani și Ion Covrig, 39 ani



De asemenea, nu poate fi vorba de polifonie în cazul cînd melodii cu totul diferite se întîlnesc cu un prilej oarecare. Colindînd satul de la o casă la alta, colindătorii din Dăbîca-Hunedoara cîntă din fluier și bat din tobă „zicala dobei". Pe această melodie se așterne o colindă de june, pe care colindătorii s-au obișnuit să și-o cînte pe drum. (Ea povestește despre feciorul care a vînat leul răufăcător și l-a adus în sat „legat-nevătămat", spre fala părinților care i-au dat naștere și l-au crescut.) Din suprapunerea celor două melodii se degajă o atmosferă sărbătorească, însă nicidecum o cîntare voit polifonică.

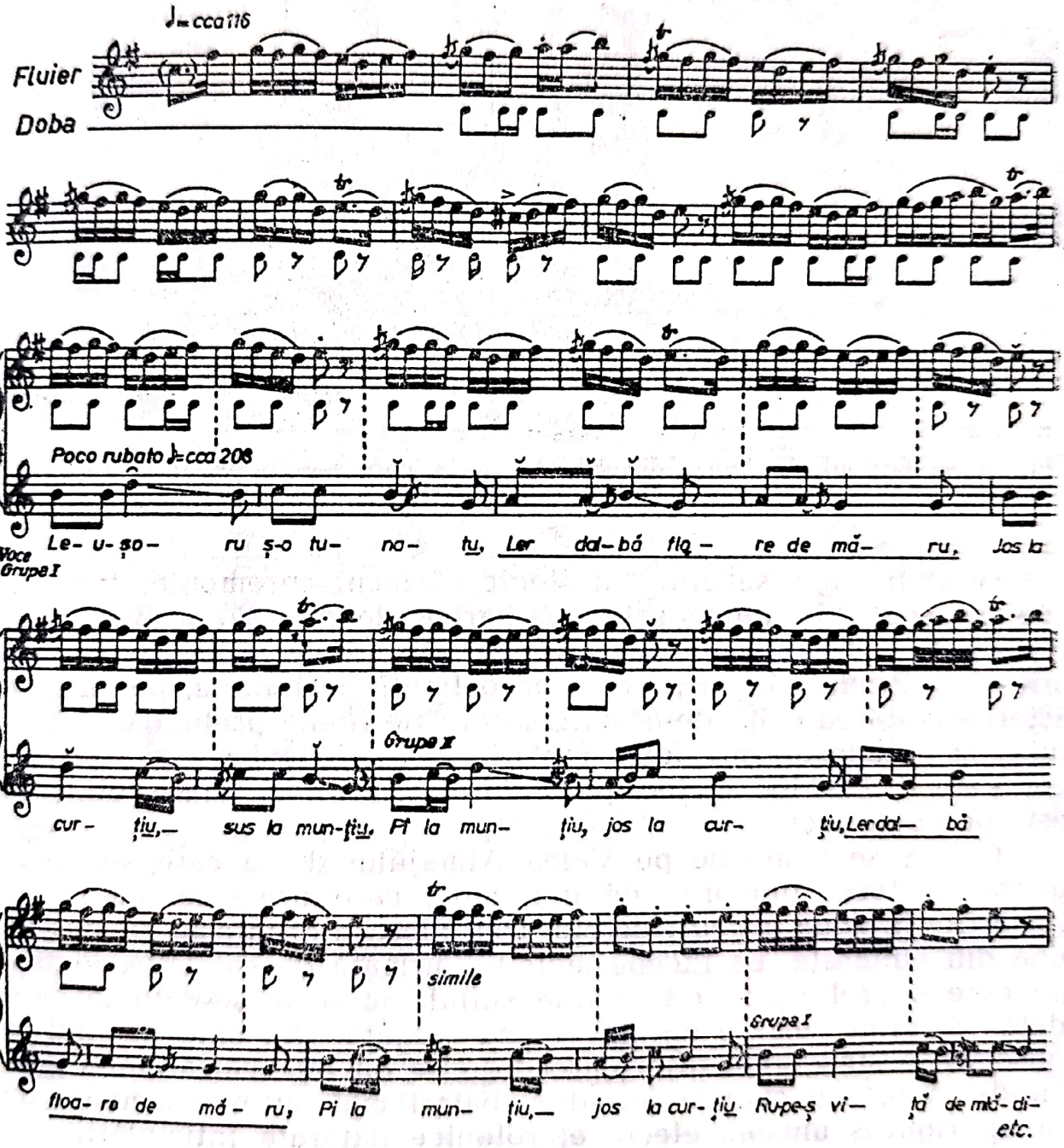
Atît parafonia cît și eterofonia pot fi socotite forme polifonice embrionare. Obîrșia polifoniei trebuie căutată aici. Exemplele de mai sus sînt pline de învățăminte în acest sens.

Scanned with OKEN Scanner

ZICALA DOBEI ȘI LEUȘORU Ș-O TUNAT...

Mg. 811 c
Culeg.: Emilia Comișel și O. Bîrlea, 1956
Transc.: Emilia Comișel

Dăbîca (Hunedoara)
Inf.: Moise Zepa, 39 ani (fluier), Dragomir Zepa, 19 ani (tobă), Aurel Alic, 33 ani, Gh. Cătesc, 34 ani ș.a.



Scanned with OKEN Scanner

Fig. 1 — Grupul de femei din Banat, de la care s-a înregistrat cîntecul funebru „de petrecut".

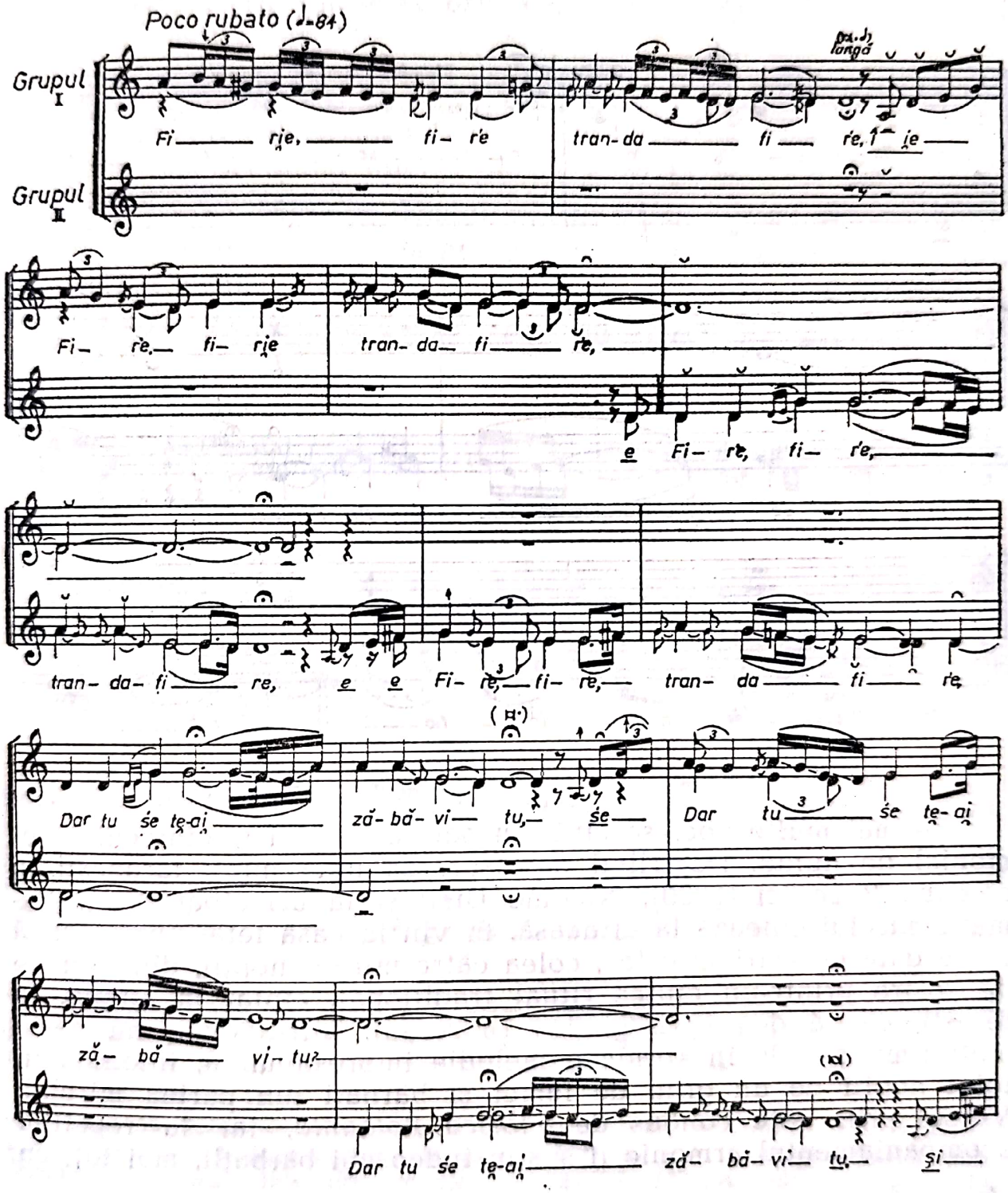
Felul în care se cîntă antifonic cîntecul ceremonial funebru „de petrecut", în unele sate din partea de miazăzi a Banatului, reprezintă o treaptă de trecere între eterofonie și polifonia propriu-zisă. Primul cor zăbovește pe o finală prelungită, pe care se așterne cîntarea celui de-al doilea cor : pe finala prelungă a acestuia se clădește melodia cîntată în continuare de primul cor ș.a.m.d. Din loc în loc, pe o durată destul de mare, cîntarea este pe două voci.

Cele șase femei de pe Valea Almăjului de la care s-a înregistrat cîntecul funebru „de petrecut", care urmează, au cîntat împărțite în două grupuri de cîte trei. Fiecare grup este condus de una din cîntărețe. Ea începe melodia, urmată de celelalte. Finala, pe care o prelungesc cît le ține suflul, nu o sfîrșesc toate deodată : la urmă rămîne de obicei una singură. Din cînd în cînd se observă în sînul unui grup oarecare cîte un interval armonic (secundă mare sau cvartă) ori alte abateri mai puțin însemnate de la un riguros unison, efecte eterofonice datorate întîmplării.

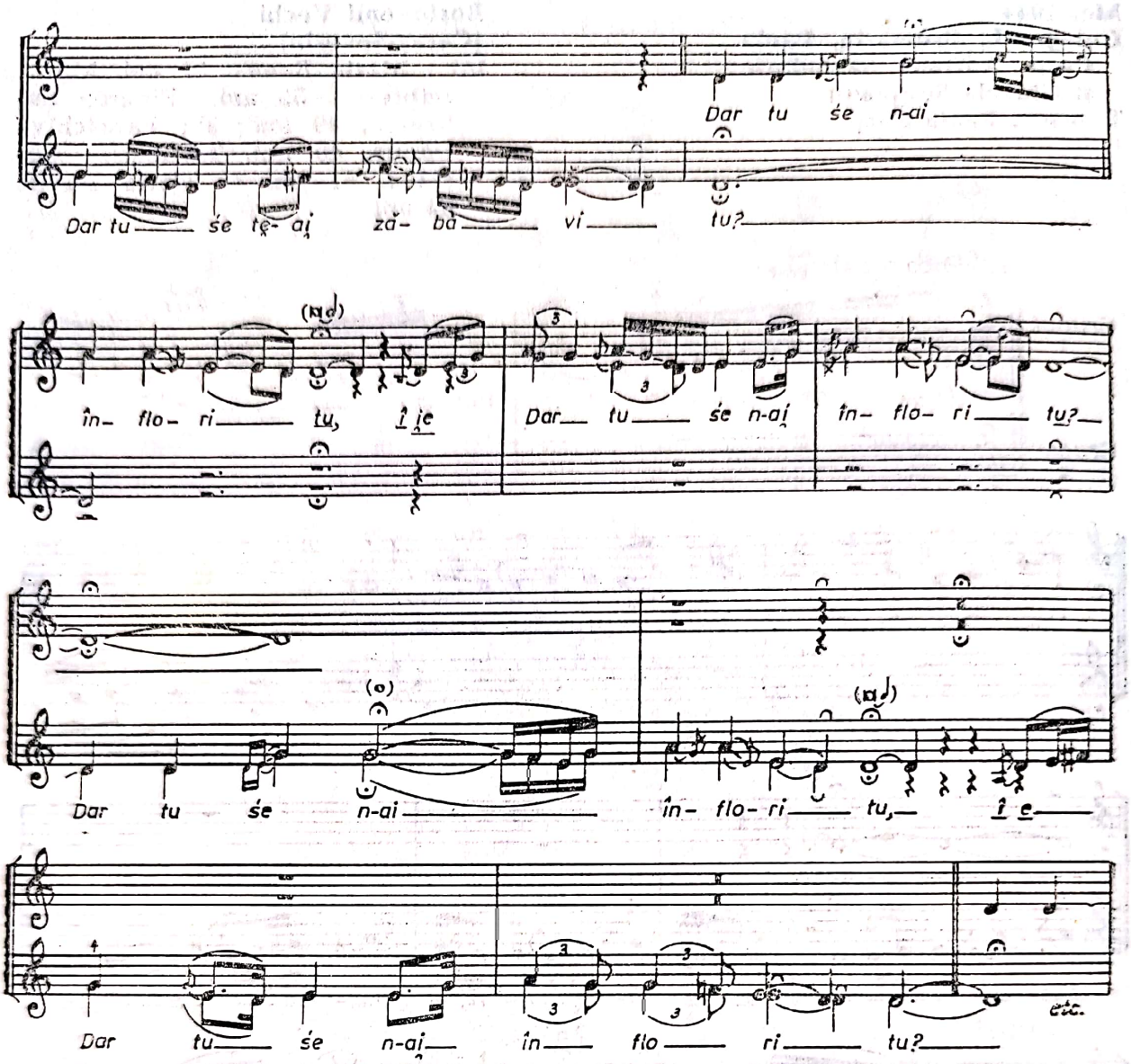
Scanned with OKEN Scanner

Mg. 1044
Culeg.: L. Brumariu, Paula Carp, Adriana Sachelarie şi Ghizela Sulițeanu
Transc.: Paula Carp

Borlovenii Vechi
(Caraş-Severin)
Inf.: Maria Banuş, 37 ani, Maria Imbrescu, 55 ani, Floarea Imbrescu, 49 ani; II: Paraschiva Dănuş, 40 ani, Trandafira Caretva, 51 ani şi Maria David, 54 ani



Scanned with OKEN Scanner



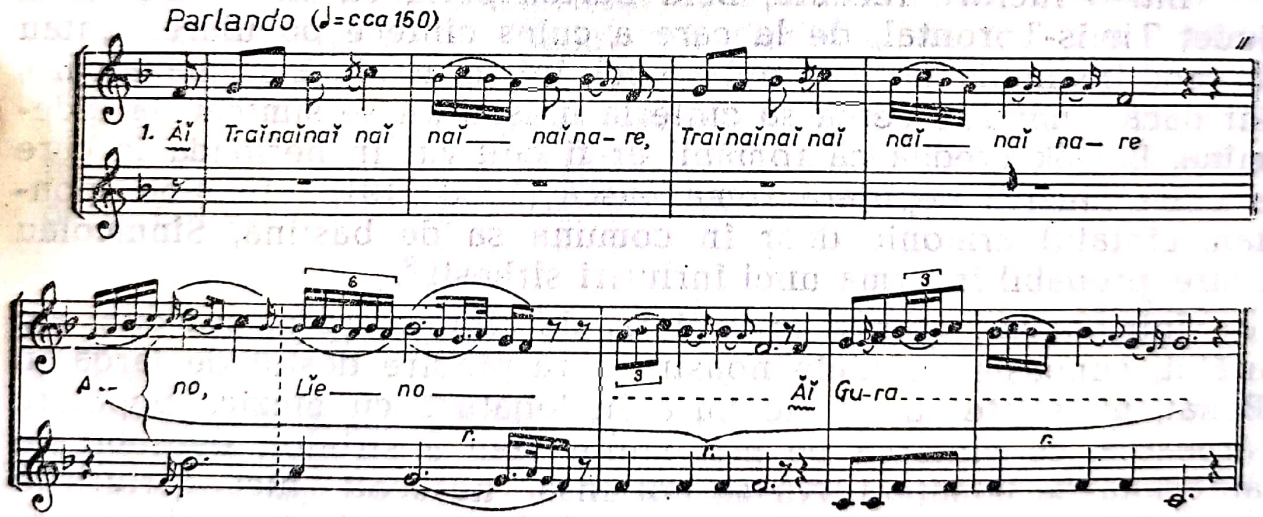
Pe mai multe voci se cîntă în partea locului și cîntecul ceremonial de nuntă. Descriind desfășurarea unei nunți țărănești în comuna Bozovici (1939), Nicolae Ursu scria următoarele: „Chemații mirelui cinează la el acasă. Ei vin la casa fetei numai după ce se gată cu «strîgăturile», colea către miezul nopții, dînd semne de sosire printr-un cîntec ritual tradițional, cîntat în stradă, la ferești, ca să dea «pră govia» (mireasa). Într-adevăr, nu peste mult timp s-aude în stradă o melodie impresionantă, intonată în toiul nopții de un grup de femei și bărbați din partea mirelui. Versul prim este condus de *Viorica Boloantă,* iar la repetiție acompaniamentul armonic îl susțin îndeosebi bărbații, mai toți cu

voci alese și pătrunzătoare" [5]. Din păcate, autorul a notat doar melodia cîntecului respectiv [6], nu și „acompaniamentul armonic" de care pomenește, încît nu știm dacă poate fi vorba de aceeași tehnică de cîntare antifonică cu ison, ca în cîntecul ceremonial funebru de mai sus, sau de alta. Din analiza cîntecului de nuntă notat de N. Ursu, o melodie bănățeană cu „semicadență" finală caracteristică, s-ar părea că este vorba de o cîntare pe mai multe voci ceva mai evoluată.

Urmare unei îndelungate practici corale, în partea de miazăzi și de apus a Banatului, bărbații mai ales obișnuiesc să cînte cîntecele propriu-zise pe două sau pe mai multe voci. Cel care poartă melodia este secundat uneori de un altul în terțe și sexte și îndeosebi de un acompaniament al grupului, bazat pe isonul de tonică și dominantă sau pe acordurile acestor trepte. Béla Bartók a publicat pentru prima dată un astfel de cîntec, înregistrat în 1910 în comuna sa natală, de la un grup de fete [7].

M. F. 860 a (Budapesta)
Culeg.: B. Bartók, 1910
Transcr.: B. Bartók

Sînnicolau Mare (Timiș)
Inf.: Grup de fete

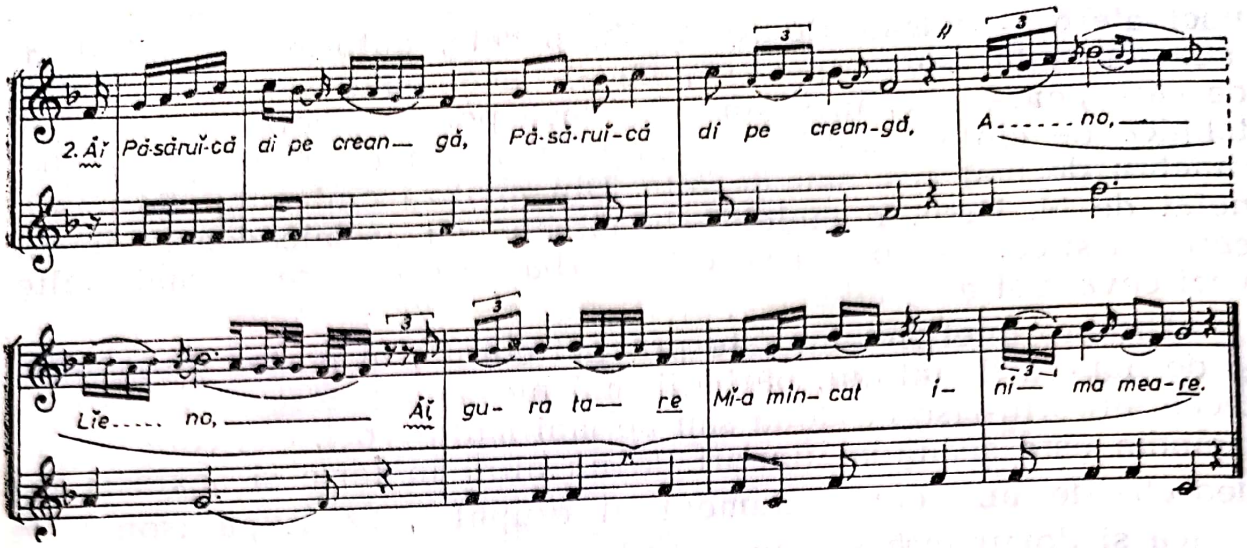


[5] Nicolae Ursu, *O nuntă în Valea Almăjului (jud. Caraș). Descriere cu 20 de cîntece și jocuri populare.* Extras din *Revista Institutului Social Banat-Crișana*, 9 (1940), nr. 33—34 (iulie-august), Timișoara, p. 13—14.

[6] *Lucr. cit.*, p. 19.

[7] Bartók Béla, *Népzenénk és a szomszéd népek népzenéje*, în *Népszerű Zenefüzetek*, nr. 3, Budapest Somló Béla, [1934], p. XXI. Vezi și: Bartók Béla, *Însemnări asupra cîntecului popular*, București, ESPLA, 1954, p. 203—204.

Scanned with OKEN Scanner



După cum se vede, melodia o începe o purtătoare, urmată după al doilea rînd melodic de partea acompaniatoare. Concepția de ison, care stăruie, se fundează cînd pe fundamentală cînd pe dominantă, după cerințele de sprijin armonic ale melodiei. La începutul refrenului *(Ano, Leno)*, vocea a doua secundează melodia la terța inferioară, potrivit unor concepții armonice pare-se vest-europene.

Într-o lucrare recentă, Béla Bartók scria că sîrbii din fostul județ Timiș-Torontal, de la care a cules cîntece populare, cîntau în mod instinctiv pe mai multe voci, într-o manieră asemănătoare, iar dacă cineva le cerea să cînte la unison nu se simțeau la îndemînă. Bartók credea că românii ar fi cultivat în perioada în care a cules muzică populară românească (1908—1918), în mod spontan, cîntatul armonic doar în comuna sa de baștină, Sînnicolau Mare, probabil în urma unei înrîuriri sîrbești [8].

Într-adevăr, obîrșia acestui fel de cîntare, care, așa cum am arătat, cunoaște în zilele noastre o răspîndire destul de largă în Banat, nu poate să nu fie pusă în legătură cu muzica populară sîrbească, cu cîntarea pe mai multe voci a sîrbilor, deosebit de apreciată de bănățeni. Nu se pot însă nesocoti nici înrîuririle exercitate de către activitatea corală de amatori, de veche tradiție în satele bănățene, și nu se poate ocoli nici moștenirea stră-

[8] Béla Bartók and Albert B. Lord, *Serbo-Croatian Folk Songs*, New York. Columbia University Press, 1951, p. 72: „I obtained similar information from the Rumanian inhabitants of a near-by village, Nagyszentmiklós (Sînnicolaul-Mare), the only village where Rumanians SPONTANEOUSLY cultivate part singing, probably as a result of Serbian influence".

Scanned with OKEN Scanner

vechilor forme de polifonie vocală primitivă bazate pe ison, practicate în cîntările ceremoniale funebre precum și în muzica de strană a locului.

După cum ne informează Coriolan Brediceanu, în 1840, cînd s-au pus bazele corului din Lugoj, s-a păşit în biserică de la „glasul gurei şi isonul sopârlăitor" la „întocmirea armonică a vocilor". Iar cînd, după o activitate neîntreruptă de şaptesprezece ani, corul s-a destrămat pentru o bucată de vreme, „glasul gurei cu isonul eară a apucat pe de-asupra" [9]. Se crede că Trifu Şepeţian, fondatorul corului de plugari din Chizătău (Timiş), al cărui centenar s-a sărbătorit în 1957 [10], şi-a instruit colegii de la Institutul Teologic din Arad şi mai pe urmă membrii corului său de „iobagi emancipaţi", după „glasul gurei". Ca unul care nu cunoştea notele, el a împrumutat tehnica polifonică tradiţională a muzicii psaltice din partea locului, unde melodia ar fi fost „acompaniată liber de o a doua voce şi de un ison continuu ţinut de o a treia" [11].

Acest fel de cîntare pe mai multe voci, dezvoltată sub înrîurirea vădită a muzicii apusene, nu pare să fie cea mai potrivită înveşmîntare armonică a melosului popular românesc [12]. Se creează adesea o nepotrivire supărătoare între esenţa modală a melodiilor noastre populare şi o astfel de haină armonică, croită după tiparul străin al funcţiunilor armonice occidentale. În însemnările rămase de la folcloristul bănăţean Nicolae Lighezan, fost profesor de muzică la liceul din Oraviţa, de fel din comuna Banloc, judeţul Timiş, citim următoarele deslușiri pline de învăţăminte în această privinţă: „Românii noştri, la nunţi şi la petreceri cîntă tot felul de cîntece, şi, mulţumită corurilor atît de dese, cîntă în 2, 3 voci. Dar în cele mai multe cazuri îi vezi că

---

[9] Coriolan Brediceanu, *Date şi reminiscinţe pentru istoria Reuniunei române de cîntări şi musică din Lugoj*, Lugoj, Tipografia Ioan Florea, 1900, p. 13 şi 24.

[10] Vezi: L. B. [Liviu Brumariu], *Corul de la Chizătău*, în *Revista de folclor*, 2 (1957), nr. 3, p. 112—118.

[11] Sever Şepeţian, *Corul de la Chizătău, 100 ani, 1857—1957*, Bucureşti, Editura de Stat Didactică şi Pedagogică, 1957, p. 31. Isonul este în chip neîndoios străvechi. Cele spuse însă cu privire la melodia „acompaniată liber de o a doua voce" trebuie puse sub semnul întrebării. Dacă un asemenea mod de cîntare se practică în mod curent în zilele noastre, este mai puţin probabil să se fi obişnuit cu un veac în urmă.

[12] Cercetătoarea Eugenia Cernea de la Institutul de folclor a consacrat acestui mod de cîntare un studiu special. [Vezi: *Sistemul popular de cîntare acompaniată vocal*, în *Revista de etnografie şi folclor*, 10 (1965), nr. 3, p. 301—315.]

Scanned with OKEN Scanner

deodată se pierd și se uită unul la altul, cîteodată învinovățindu-se de greșeli, și cu toți se silesc să prindă iarăși «tonul» după cel ce cîntă «prima». Își revin, iar se pierd, iar revin și tot așa o duc pînă trec la alt cîntec, care este, sau ca cel precedent, sau mai ușor de «secundat» sau mai greu și atunci, «secundanții» mai mult tac... Aici cauza este că acea doină [13] sau acel cîntec, care nu poate fi «secundat» nici de cei mai buni cîntăreți chiar, nu este muzică de rînd ci este o adevărată muzică superioară".

Deosebit de valoroase sînt, în schimb, cîntările polifonice vocale tradiționale ale dialectului muzical aromân sau macedoromân, în special ale ramurii fărșeroților.

Tache Papahagi a descris acest fel de cîntare și a publicat o notație muzicală încă în 1922 [14]. Au descris-o mai pe urmă muzicologul Emil Riegler-Dinu [15] și filologul Th. Capidan [16], fără să-și ilustreze însă expunerea cu vreo notație muzicală, cum ne-am fi așteptat îndeosebi de la cel dintîi. Din colecția de cîntece aromâne a lui Vanghele T. Millio [17], cele cîteva „armonizări" au fost suprimate pe temeiul referatului întocmit de G. Enescu. Neavizat, marele nostru maestru a găsit că armonizările „nu sînt adequate" și a cerut să se păstreze „numai melodia goală cu mult mai suggestivă în simplitatea ei" [18]. Nu știm întrucît melodiile notate de culegător — aspru criticate de Ioan Caranica — au fixat în forma lor inițială polifonia proprie dialectului muzical aromân.

O descriere cuprinzătoare, întovărășită de mai multe notații polifonice, aparține lui Ioan Caranica, fost profesor de muzică la liceul românesc din Bitolia, între anii 1907 și 1912 [19]. În fine,

---

[13] Lighezan numește „doine" cîntecele propriu-zise caracteristice graiului muzical bănățean. Ca cei mai mulți dintre intelectualii noștri, el numește „doină" orice melodie cu caracter oarecum melancolic, cu ritm și mișcare libere. (Ms. din care s-au citat cele de mai sus este păstrat în arhiva Institutului de cercetări etnologice și dialectologice sub nr. 18.)

[14] Tache Papahagi, *Antologie aromânească*, București, Casa Școalelor, 1922, p. 373—375.

[15] Emil Riegler-Dinu, *Folclor muzical dobrogean vechi*, în *Analele Dobrogei*, 9, (1928), Vol. I: *1878—1928. Dobrogea. Cincizeci de ani de viață românească*, București, Cultura Națională, 1928, p. 792—793.

[16] Th. Capidan, *Fârșeroții. Studiu lingvistic asupra românilor din Albania*, București, Cartea Românească, 1931, p. 141—142.

[17] Vanghele T. Millio, *Cîntece populare macedonene*, București, Casa Școalelor, 1928.

[18] *Lucr. cit.*, p. 3.

[19] Ioan Caranica, *130 de melodii populare aromânești*, București, Tipografia ziarului „Universul", 1937.

Scanned with OKEN Scanner

George Marcu, cercetător la Institutul de folclor, a consacrat un studiu important cîntecelor polifonice aromâne, ilustrat cu o seamă de notații din bogatele sale culegeri [20].

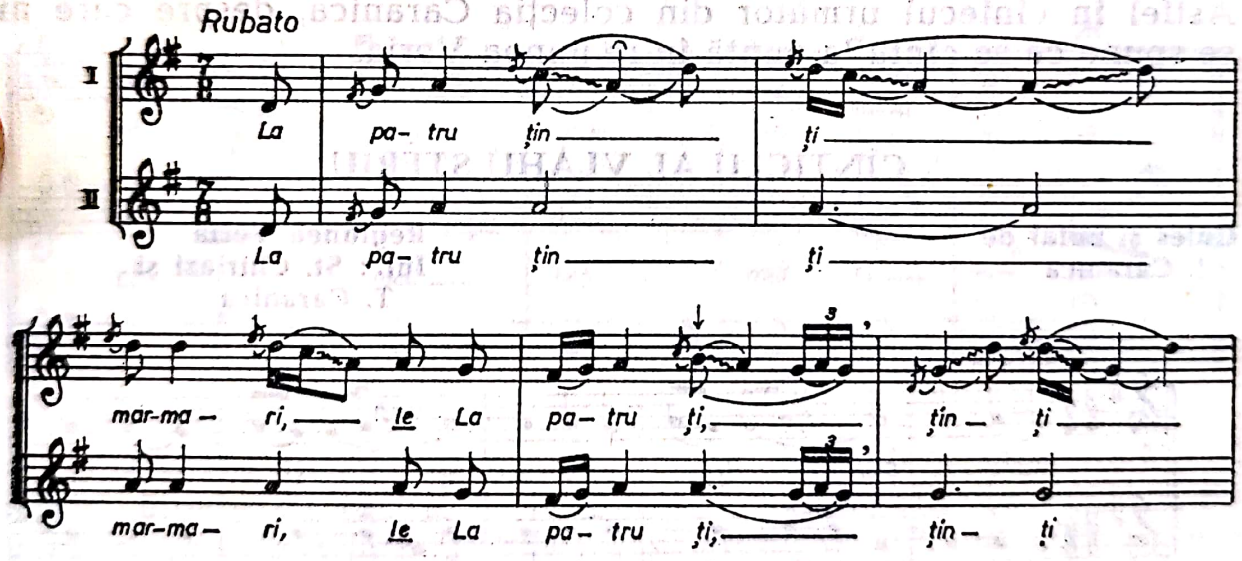
Cîntarea polifonică este cunoscută în întregul dialect muzical aromân. Se deslușesc aici sisteme bine diferențiate:

Grupul aromânilor de nord, cu populație originară din părțile muntelui Gramos, o prelungire a Pindului, și grupul aromânilor de sud, adică aromânii din Epir și din ținutul Veria, cîntă doar unele din cîntecele lor pe două voci, mai rar pe trei voci. Același cîntec poate fi cîntat fie la unison, fie pe două voci sau pe trei voci. În cazul cîntării pe voci, cea mai mare parte a grupului cîntă melodia, iar cîțiva, partea de acompaniament. Vocea acompaniatoare, bazată pe ison și pe două-trei trepte învecinate, urmărește profilul melodiei propriu-zise, ca în exemplul următor, cules și notat de George Marcu în București, în anul 1951:

LA PATRU-ȚINȚI MARMARI...

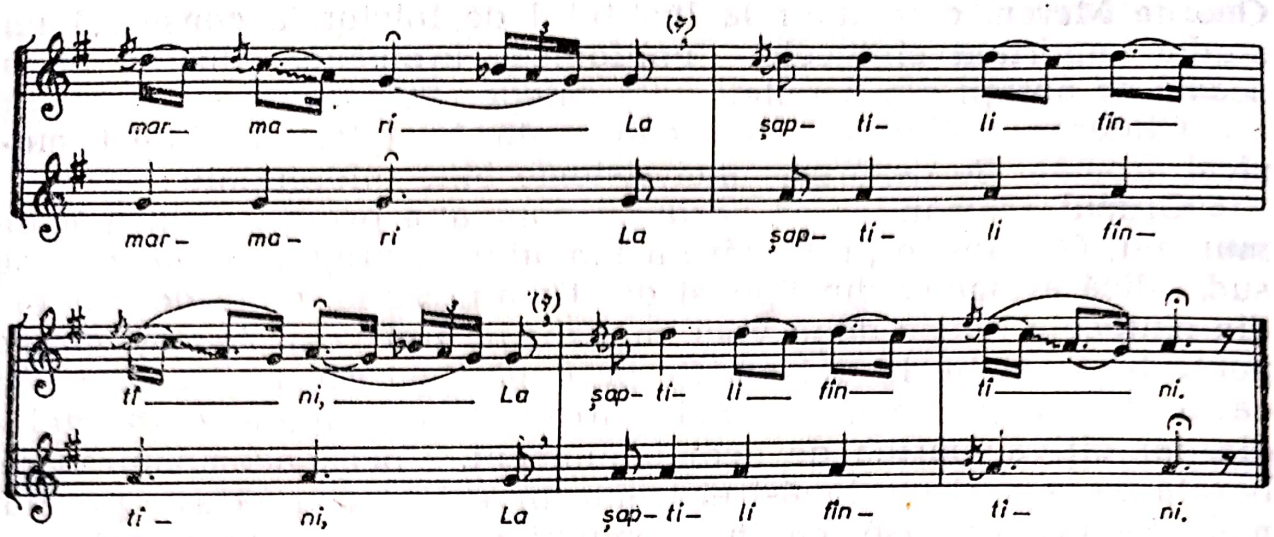
Cules și notat de G. Marcu, București, 1951

Regiunea Pindului
Inf.: Faniță Papatănase, 39 ani, Apostol Papatănase, 48 ani, Gh. Mangu, 33 ani și Teodor Mangu, 42 ani



[20] George Marcu, *Cîntecele polifonice aromâne*, în *Revista de folclor*, 3 (1958), nr. 2, p. 79—100. [De același: *Un sistem identic de execuție polifonică a cîntecelor populare, întîlnit la unele popoare din Peninsula Balcanică*, în *Revista de etnografie și folclor*, 13 (1968), nr. 6, p. 545—554 (lucrare încă în manuscris cînd am elaborat scrierea de față, pe care însă autorul mi-a pus-o cu bunăvoință la dispoziție), precum și recenta antologie însoțită de un cuprinzător studiu: *Folclor muzical aromân*, București, Editura muzicală, 1977. (Despre polifonie vezi p. 41—45 și 111—135: notații polifonice.)]

Scanned with OKEN Scanner

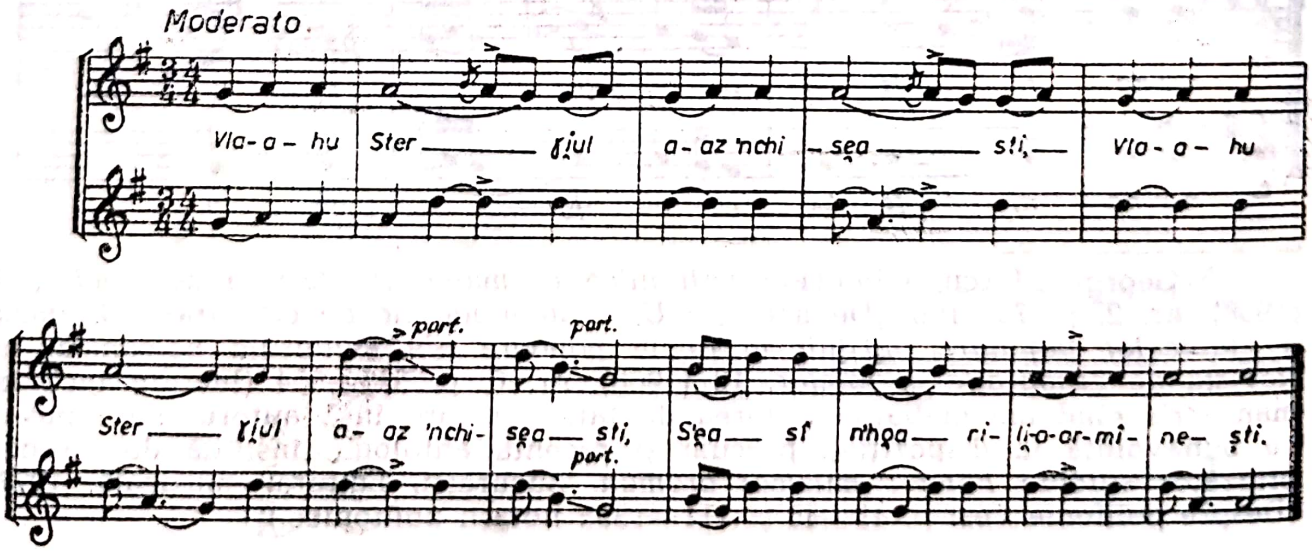


Vocea acompaniatoare pornește la unison cu melodia pe care o însoțește, se întîlnește cu ea pe parcurs și se contopește cu ea întotdeauna la finele cîntecului. Cîteodată urcă deasupra melodiei propriu-zise, de obicei printr-un pas ascendent de cvartă sau de cvintă, coborînd apoi pe un mers caracteristic de structură prepentatonică, adesea pe tritonia de tip *re — la — sol*, aidoma formulei introductive auzită adesea în muzica cimpoierilor noștri. Astfel în cîntecul următor din colecția Caranica, despre care ni se spune că se cîntă la nuntă în regiunea Veria.

CÎNTICLU AL VLAHU STERIU

Cules și notat de
I. Caranica

Regiunea Veria
Inf.: St. Chiriazi și
T. Caranica

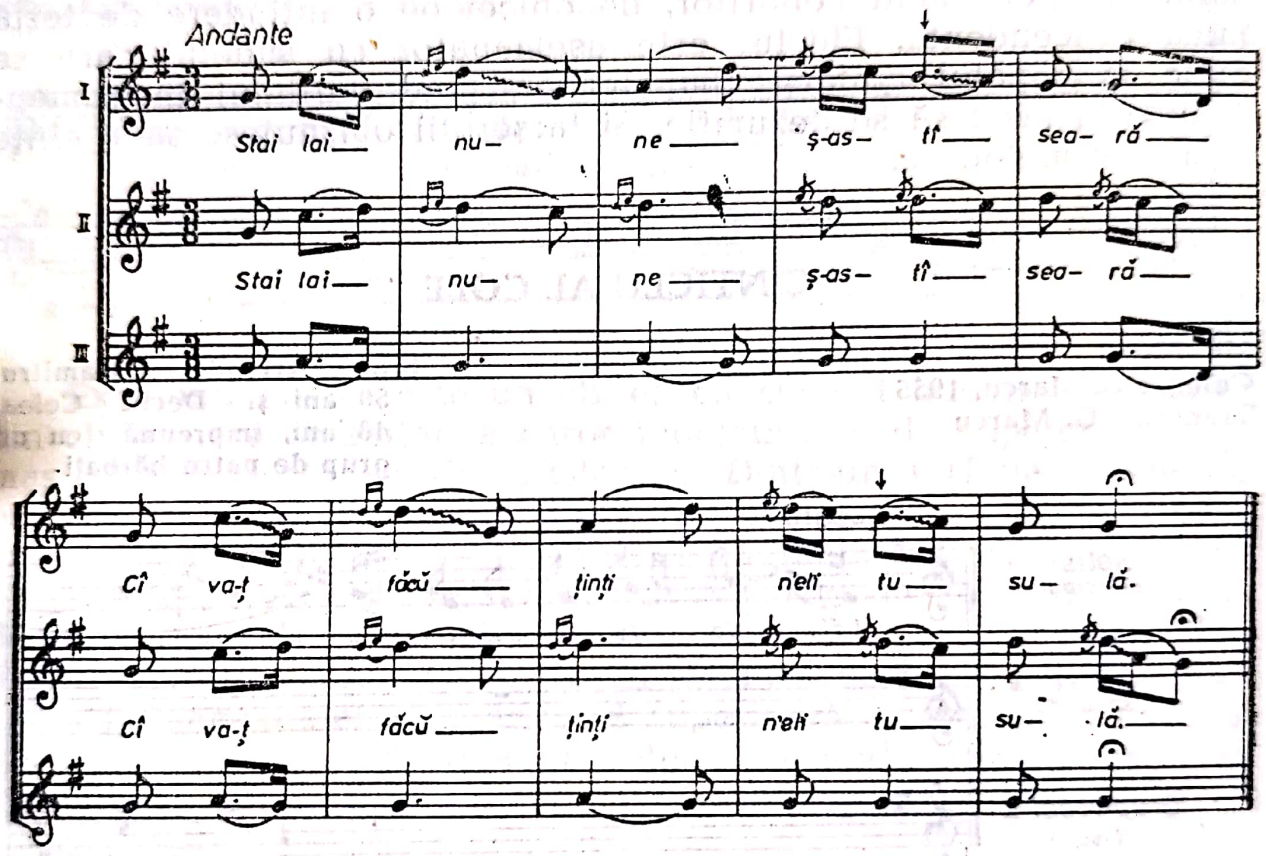


Şi cînd sînt cîntate pe trei voci, asemenea cîntece se reduc în cea mai mare parte a lor la o simplă diafonie. Dovadă următorul :

CÎNDU FUDZI NUNLU

Cules şi notat de G. Marcu, 1951

Regiunea Pindului
Inf. : Faniţa Papatănase, 39 ani, Apostol Papatănase, 48 ani şi Gh. Mangu, 33 ani



Cîntecele aparţinînd acestui sistem de cîntare polifonică sînt asemănătoare cu cîntecele polifonice bulgăreşti din partea de vest şi sud-vest a ţării, notate de V. Stoin, despre care folcloristul bulgar credea că ar sta la obîrşia diafoniei medievale din Europa apuseană [21].

---

[21] Vasil Stoin, *Българската народна музика*, Sofia, Държавно Издателство „Наука и Изкуство" 1956., p. 83—97, articolul *Хипотеза за Българския произход на диафонията*, lecţie ţinută la Academia de muzică în primăvara anului 1925, publicată în acelaşi an şi în limba franceză, sub titlul: *Hypothèse sur l'origine bulgare de la diaphonie.*

Scanned with OKEN Scanner

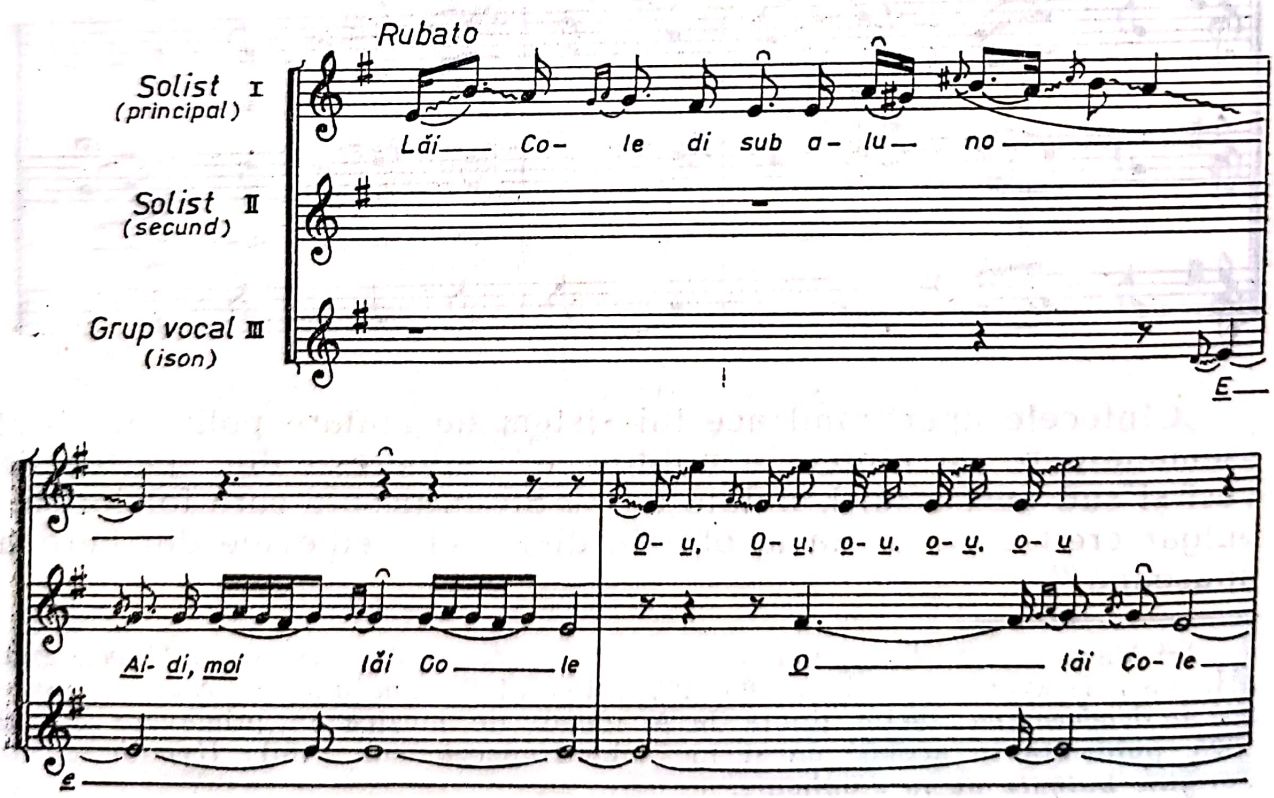
Cîntarea antifonică, obișnuită tuturor aromânilor, le aseamănă oarecum melodiile cu cîntecul bănățean „de petrecut" citat mai înainte.

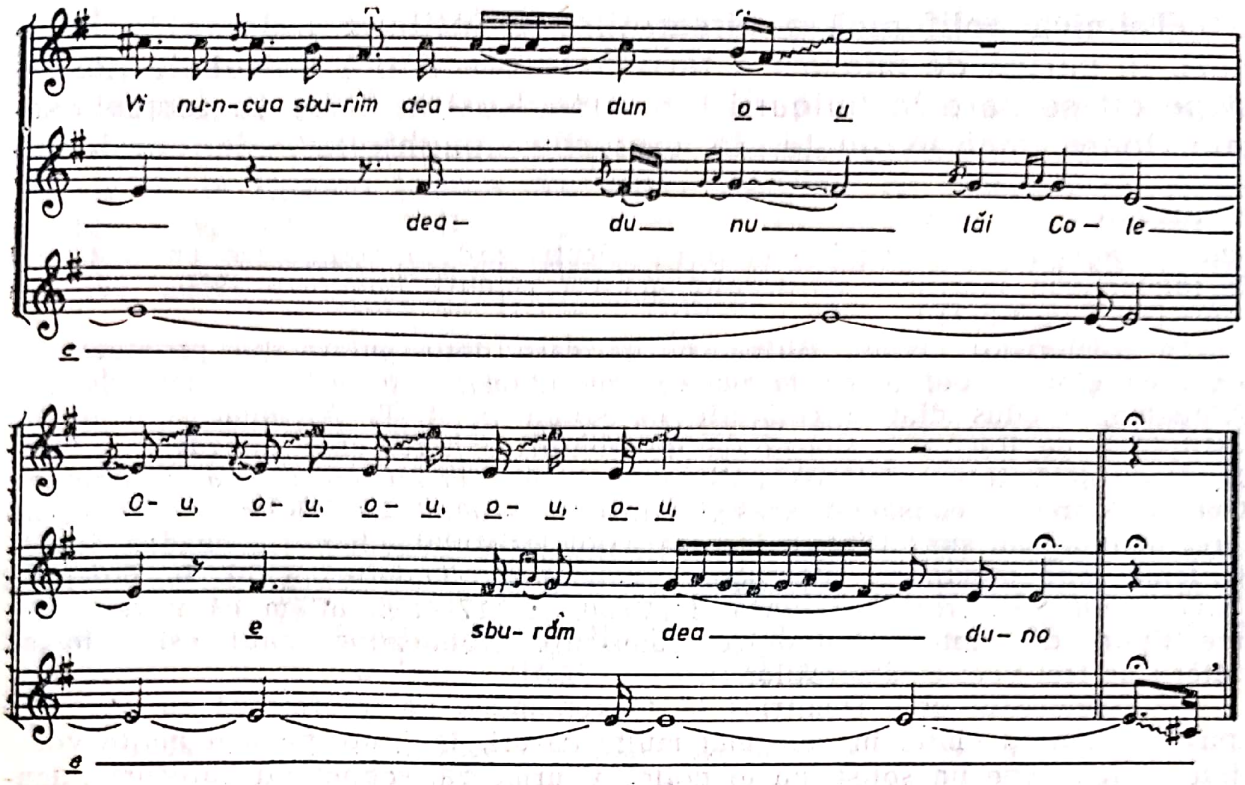
Cîntecele grupului fărșeroților aparțin unui sistem polifonic mai evoluat, deosebit de interesant. Melodia o începe un solist, urmat după puțin de un al doilea, care cîntă același text. Acesta intonează la început o contramelodie cu caracter improvizatoric (el „talé cînticlu" adică „taie cîntecul", cum se spune), apoi spre sfîrșit preia de la cel dintîi firul melodiei propriu-zise, în vreme ce corul ține un ison invariabil pe fundamentală, pe vocala e. La finele cîntecului, grupul părăsește isonul printr-o relaxare a glasului, un portament coborîtor, de obicei pe o întindere de terță mică descendentă. Efectul este asemănător cu sunetul care se aude la capătul cîntării cimpoierilor, cînd burduful instrumentului este lăsat să se dezumfle. Și fărșeroții obișnuiesc să-și cînte antifonic melodiile.

CÎNTICLU AL COLE

Mn. 633 c
Culeg. : G. Marcu, 1955
Transcr. : G. Marcu

Inf. : Aristide Caramitru, 50 ani și Deciu Celea, 46 ani, împreună cu un grup de patru bărbați





Exemplul nostru este un cîntec cu subiect bucolic, ca multe din cîntecele aromânilor, a căror îndeletnicire de căpetenie a rămas pînă în zilele noastre păstoritul. Dintr-un vîrf de munte un păcurar își strigă tovarășul, poftindu-l să vină să stea de vorbă, prilej pentru a introduce în cîntare un hăulit onomatopeic, dobîndit prin pendularea glasului între registrul de piept și registrul de cap [22]. Este de remarcat disonanța care se stabilește între hăulitul intonat de primul solist pe un interval de octavă, prin alternarea fundamentalei cu octava ei superioară și treapta a doua a scării, intonată cu stăruință de solistul secund, care a preluat melodia [23].

[22] Asemenea efecte sonore, bazate pe aceeași tehnică vocală ca și vestitul iodel tirolez, sînt cunoscute cîntării polifonice din Alpii Austrieci, în care iodelul este folosit uneori într-un stil de coloratură (vezi: Viktor Korda, *Genuine Folk Poliphony in the Austrian Alps*, în *Journal of the International Folk Music Council*, 9, 1957, p. 9—10), precum și cîntării polifonice albaneze, grecești și gruzine. Asemenea artificii care împodobesc cîntarea pe mai multe voci pot fi întîlnite însă și aiurea, fără să poată fi vorba de vreo filiațiune, bunăoară în îndepărtata Melanezie (vezi: Walter Wiora, *Zur Frühgeschichte der Musik in den Alpenländern*, în *Schriften der Schweizerischen Gesellschaft für Volkskunde*, Band 32, Basel, G. Krebs, 1949, p. 37: o melodie pe trei voci cu iodel — „Mehrstimmiger Jodelgesang" — din Arhipelagul Solomon).

[23] Vezi și cele spuse de George Marcu în *lucrarea citată*, p. 92. *Cînticlu al Cole* se află totodată imprimat pe discul cu *Cîntece* (EPD 81) din *Antologia*

Scanned with OKEN Scanner

Tehnica polifonică a fărşeroţilor o întîlnim aidoma la albanezi, în partea de miazăzi a ţării [24], la grecii din Epirul de nord [25] şi pe cît se pare la bulgarii din zona Kostur [26]. Iar în forme asemănătoare, mai evoluate, în cîntările „paghjella" ale corsicani-

(continuare)

muzicii populare româneşti, scoasă de Electrecord în colaborare cu Institutul de folclor, sub îngrijirea scriitorului acestor rînduri, Bucureşti 1959; [ediţia a II-a, 1976 (EPE 01224)].

[24] Folcloristul Ovidiu Bîrlea, de la care deţin informaţia privitoare la limitarea cîntării polifonice la partea meridională a ţării, la sud de rîul Skhumbin, a adus dintr-o călătorie de studii în R. P. Albania, şi a predat Institutului de folclor o seamă de înregistrări sonore, care dovedesc o identitate absolută între cîntarea polifonică a albanezilor cu cea a fărşeroţilor. [George Marcu a consacrat acestei chestiuni studiul de folclor muzical comparat amintit mai sus.] Dintr-o lucrare a folcloristului albanez Ramadan Sokoli, *Polifonia jonë popullore. (Polyphonie populaire albanaise)*, publ. în *Buletin i Universitetit Shteteror të Tiranës*, 3 (1959), p. 117—156, aflăm că între diversele tipuri de cîntare polifonică cunoscute albanezilor, unul este aidoma cîntării pe trei voci a fărşeroţilor.

[25] Folcloristul grec Dimitrios V. Oekonomidis ne informează că populaţia Epirului de nord cîntă, în cele mai multe cazuri, în grup, pe mai multe voci: cîntecul îl începe un solist, un al doilea îl urmează, schimbînd oarecum intenţia celui dintîi, iar alţii îmbogăţesc cîntarea însoţindu-i pe cei doi. În acest mod cîntecul se desfăşoară din plin, amplificîndu-se, în timp ce unul dintre cîntăreţi ţine isonul cu un ton patetic, cu vocea cîteodată dulce, iar altădată puternică. În această manieră grupul de cîntăreţi cîntă în cor, amintind corul bisericesc bizantin, la care, după cît se ştie, cîntăreţul care conduce este însoţit şi ajutat de cîntăreţi auxiliari şi de cei care ţin isonul. Vezi Dimitrios V. Oekonomidis: Τὰ Βορειπειρωτικὰ δημοτικὰ τραγούδια. Τά τραγούδια τησ ξενιτειασ. Extras din 'Αφιέρωμα εἰσ την ''Ηπειρον. Εἰσ μνημην χρίστου Σούλη, Atena, 1954, p. 37—38. O bună parte din transcrierile de cîntece polifonice pe trei şi patru voci ale muzicologului folclorist Spiridonos D. Peristeri, înregistrate în anii 1951 şi 1957 de la un grup de bărbaţi şi femei originari din Dropolis (Epirul de Nord), sînt aidoma cîntărilor polifonice ale fărşeroţilor; ele dovedesc practicarea unui sistem polifonic vocal unitar. Ridicînd chestiunea obîrşiei, folcloristul grec, la rîndul său, o pune în legătură cu influenţele probabile ale muzicii bizantine, fără să scape însă din vedere relaţiile muzicii populare din zona cercetată cu cea a regiunilor învecinate, greceşti şi străine (între notaţiile sale se află de altminteri şi un cîntec cu text albanez). Vezi Spiridonos D. Peristeri: Δημοτικὰ τραδοὺδια Δροπόλεωσ Βορείου 'Ηπείρου. Extras din Επετηρίσ του Λαογραφικοῦ 'Αρχειοῦ, 9—10 (1955—1957), Atena, 1958, p. 105—133. George Marcu a recenzat această lucrare în *Revista de folclor*, 5 (1960), nr. 1—2, p. 165—166.

[26] După cum reiese dintr-o recenzie a folcloristului englez A. L. Lloyd, publicată în *Journal of the International Folk Musik Council*, 13 (1961), p. 143—146, referitoare la versiunea anterioară a scrierii de faţă publicată în *Muzica*, apoi la studiul lui Ramadan Sokoli citat mai sus şi la lucrarea folcloristului bulgar Nicolai Kaufman, *Тригласните народни песни от Костурско*, publ. în Известия на Института за Музика, Sofia, 6 (1959), p. 65—158.

Scanned with OKEN Scanner

lor [27] și în muzica populară a osetinilor, gruzinilor și altor populații din Caucaz și Transcaucazia [28].

Studierea polifoniei populare ridică din capul locului o chestiune de principiu deosebit de importantă. Anume: este cu totul greșit să se judece lumea cîntecului popular pe temeiul regulelor armoniei și polifoniei din muzica cultă europeană și de pe pozițiile acesteia. Concepția despre consonant și disonant — ca să nu mă refer decît la aceasta — trebuie fundamental revizuită. În muzica polifonică din Bosnia și Herțegovina, bunăoară, intervalul armonic de secundă mare încheie adesea cîntecele, fiind socotit drept o încheiere firească, iar șiruri întregi de asemenea intervale, ori de septime mici cînd melodia este cîntată de instrumente de înălțimi diferite, sînt curente [29]. Asemenea cazuri, oricît de ciudate ar părea, nu sînt rezultatul unor întîmplări cum credea Guido Adler, după care în muzica populară nu poate fi vorba de polifonie ci doar de eterofonie [30], ci ele aparțin unor sisteme cristalizate printr-o îndelungată practică muzicală.

---

[27] Paghjella (se pronunță padiella) este un cor de stil contrapunctic pe trei voci, de formă liberă-improvizatorică. Melodia o începe cîntărețul principal, urmat de o a doua voce, cea mai interesantă, care cîntă într-o țesătură mai înaltă o contramelodie bogat ornamentată. O voce gravă susține cu discreție întregul edificiu sonor, oarecum în maniera unui ison variabil. Vezi discul: *Chants corses traditionels*, editat de Radioteleviziunea Franceză, cu indicativul AMS 14. Înregistrările s-au făcut la fața locului sub supravegherea lui F. Quilici. După autorul textului explicativ care întovărășește discul, impresia de ansamblu a cîntării paghjella, întărită încă de timbrul oarecum nazal al vocilor care cîntă într-o țesătură înaltă, este aceea a unei cîntări care a suferit înrîuriri orientale sau care își trage obîrșia din Orient.

[28] Vezi bunăoară lucrările D. I. Araccievi: *Музыкально-Этнографические очерки о Грузинской народной музык*, Moscova, 1906; Robert Lach, *Vorläufiger Bericht über die im Auftrage der kais. Akademie der Wissenschaften erfolgte Aufnahme der Gesänge russischer Kriegsgefangener in August und September 1916*, Wien, 1917; Grigorie Cihikvadze, *Грузинские народные песни*, Moscova, 1956; A. Beghidjanov și G. Cihikvadze, *Грузинская С.С.Р.* Moscova, 1957; *Грузинская музыкалная культура*, Moscova, (1957), (capitolele despre muzica populară elaborate de G. Cihikvadze și Ș. Aslanișvili); Vladimir Akhobadze, *Грузинские (Аджарские) народные песни*, *Georgian (Adjarian) Folk Songs*, Batum, 1961.

[29] Cvjetko Rihtman, *Les formes polyphoniques de la musique populaire de Bosnie et d'Herzegovine*, în *Journal of the International Folk Music Council*, 4 (1952), p. 30—35, rezumatul unei comunicări făcute la conferința din 1955 a Consiliului internațional de muzică populară, ținută în R.S.F. Iugoslavia. Comunicarea a fost făcută pe temeiul unei scrieri anterioare a aceluiași: *Polifoni oblici v narodnoj muzici Bosne i Hercegovine*, publ. în *Bilten Instituta za Proučavanje Folklora*, Sarajevo, 1 (1951), p. 7—17.

[30] Guido Adler, *Über Heterophonie*, în *Jahrbuch der Musikbibliothek*, Leipzig, Peters, 1908, p. 17.

Obîrşia formelor polifonice populare din bazinul inferior al Dunării, Adriatica, Mediterana răsăriteană, din Balcani şi Caucaz se pierde în negura trecutului. Este limpede că nu poate fi vorba de o veche cultură muzicală a claselor dominante decăzută pe seama poporului, ci de o cultură muzicală populară ancestrală, pe care aşteptăm să ne-o dezvăluie cercetările viitoare [31].

*

În vreme ce în muzica noastră populară vocală — cu excepţia dialectului muzical aromân — polifonia este rar întîlnită, în muzica instrumentală rudimentele de polifonie sînt frecvente. Ele sînt determinate adesea de însăşi natura sau construcţia instrumentelor muzicale folosite de popor.

Dintre idiofone [32] bunăoară, drîmba scoate tot timpul un sunet fundamental invariabil, un ison, care susţine melodia propriu-zisă, construită dintr-un şir de armonice superioare (de la armonica 6 la a 16-a). Instrumentul este străvechi: cea mai veche drîmbă europeană, descoperită în ruinele burgului Tanenberg, datează din a doua jumătate a veacului al XIV-lea [33]. Foarte vechi sînt şi drîmbele de fier descoperite de arheologi în Suceava, datînd probabil de la finele veacului al XV-lea şi începutul veacului al XVI-lea. În forme felurite, confecţionată din materiale diferite, întîlnim drîmba în multe părţi ale lumii, cu osebire în Asia şi în Oceania, avînd însă acelaşi principiu de producerea vibraţiilor: ciupirea unei lamele şi amplificarea sunetelor în cavitatea bucală a executantului, în faţa căreia este ţinut instrumentul. Şi la noi — cum am văzut — drîmba a fost folosită din

---

[31] După etnologul Heine Geldern şi muzicologul Jaap Kunst (*Kulturhistorische Beziehungen zwischen dem Balkan und Indonesien*, Amsterdam), diafonia ţărănească iugoslavă este un vestigiu al îndepărtatei culturi neolitice-megalitice a locuitorilor de baştină ai Peninsulei Balcanice. Folcloristul Miograd A. Vasilievici, relatînd cele de mai sus, precizează că alături de străvechea diafonie a muntenilor vieţuieşte o diafonie orăşenească mai recentă, izvorîtă din cultura mediteraneană ce a apărut mai întîi în sud (în Macedonia) şi în apus (în Dalmaţia), apoi în nord, la clasele avute. În fine, ea s-a răspîndit în cîmpia Panoniei, de unde a fost introdusă în Serbia şi în Bosnia de către muzicanţii profesionişti care cîntau din instrumente muzicale fabricate în serie. Vezi: *Народне мелодије из Санџака*, Beograd, Српска Академија Наука, Музиколошки Институт, 1953. (*Mélodies populaires du Sandžak*, Academie Serbe des Sciences, Institut de Musicologie, Belgrad, 1953), p. XVII—XVIII.

[32] Instrumente muzicale al căror corp este suficient de elastic pentru a fi pus direct în vibraţie prin lovire, ciupire, frecare ori suflare.

[33] Curt Sachs, *Handbuch der Musikinstrumentenkunde*, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1930, p. 63.

Scanned with OKEN Scanner

timpuri imemoriale. Teodor T. Burada ne arată că ea se afla „la clasa de jos a poporului, la ţigani mai ales" [34], Vasile Alecsandri povesteşte despre prietenul său din copilărie Vasile Porojan, care „suna din drîmbă cu un talent la care nu am putut ajunge niciodată şi pe care-l admiram mai mult decît am admirat mai tîrziu talentul lui Liszt..." [35], Béla Bartók ne informează că odinioară era instrumentul favorit al femeilor maramureşene, iar de la Gavril Galinescu aflăm că „între instrumentele muzicale foarte întrebuinţate în Moldova" se afla şi drîmba „din care cîntă mult femeile şi fetele la ţară" [36]. De la Bartók ne-au rămas şi cîteva notaţii [37], între care şi cea de mai jos. Tot el ne spune că, în timpul culegerilor pe care le-a făcut în Bihor, fetele şi nevestele tinere din satele din jurul Beiuşului se adunau în duminica Paştilor, după prînz, în faţa bisericii şi cîntau din drîmbă împreună şi deodată o melodie anumită, care se deosebea însă de la un sat la altul. Bartók precizează că aceste melodii nu au text: ele erau cîntate numai din drîmbă. În aceasta constă interesul cu totul deosebit pe care-l prezintă cîntecul în chestiune. Este aşadar un cîntec ritual instrumental, după toate probabilităţile o moştenire ancestrală, actualmente dispărut. Luînd în considerare poziţia potrivnică a bisericii faţă de muzica instrumentală, caracterul profan sau pseudo-religios al acestei interesante datini este evident.

---

[34] Teodor T. Burada, *Cercetări asupra danţurilor şi instrumentelor de muzică ale românilor*, în *Almanah musical*, 3 (1877), Iaşi, Tipo-Litografia H. Goldner, p. 80.

[35] Ion Ghica, *Scrisori către V. Alecsandri*, Bucureşti, Alcalay, 1905, p. 90 (scrisoarea lui Alecsandri către Ghica intitulată *Vasile Porojanu*).

[36] Gavril Galinescu, *Muzica în Moldova*, în *Muzica românească de azi. Cartea Sindicatului Artiştilor Instrumentişti din România*, scoasă de Prof. P. Niţulescu, Bucureşti, 1939, p. 682.

[37] *Cîntece poporale româneşti din comitatul Bihor*, Bucureşti, Academia Română, 1913, p. 349 (nr. 362: Joc cules din comuna Budureasa, judeţul Bihor); *Primitiv népi hangszerek Magyarországon*, în *Zenei Szemle*, Timişoara, 1917, nr. 9 (noiembrie), p. 274—275 (exemplul pe care-l folosim în scrierea de faţă este reprodus şi în lucrarea scriitorului acestor rînduri: *Béla Bartók despre folclorul românesc*, Bucureşti, Editura muzicală, 1958, p. 109; [melodia este reprodusă şi în marea culegere *Rumanian Folk Music*, Volume I, *Instrumental Melodies*, publicată postum la Haga, în editura Martinus Nijhoff, 1967, sub nr. 632, p. 510, într-o notaţie mai completă, transpusă cu o cvartă mai jos. Melodia următoare, nr. 633, p. 511, este şi ea o cîntare de Paşti din drîmbă, culeasă în februarie 1914 de la Mărie Dance, 19 ani, analfabetă, de fel din Pocioveliştе (Bihor)]; *Volksmusik der Rumänen von Maramureş*, München, Drei Masken Verlag, 1923, p. 98 (nr. 141 d: „Joc fecioresc" cules din comuna Ieud) şi p. 119 (nr. 152: „Învîrtită", de asemenea din Ieud).

Scanned with OKEN Scanner

timpuri imemoriale. Teodor T. Burada ne arată că ea se afla „la clasa de jos a poporului, la ţigani mai ales" [34], Vasile Alecsandri povesteşte despre prietenul său din copilărie Vasile Porojan, care „suna din drîmbă cu un talent la care nu am putut ajunge niciodată şi pe care-l admiram mai mult decît am admirat mai tîrziu talentul lui Liszt..." [35], Béla Bartók ne informează că odinioară era instrumentul favorit al femeilor maramureşene, iar de la Gavril Galinescu aflăm că „între instrumentele muzicale foarte întrebuinţate în Moldova" se afla şi drîmba „din care cîntă mult femeile şi fetele la ţară" [36]. De la Bartók ne-au rămas şi cîteva notaţii [37], între care şi cea de mai jos. Tot el ne spune că, în timpul culegerilor pe care le-a făcut în Bihor, fetele şi nevestele tinere din satele din jurul Beiuşului se adunau în duminica Paştilor, după prînz, în faţa bisericii şi cîntau din drîmbă împreună şi deodată o melodie anumită, care se deosebea însă de la un sat la altul. Bartók precizează că aceste melodii nu au text: ele erau cîntate numai din drîmbă. În aceasta constă interesul cu totul deosebit pe care-l prezintă cîntecul în chestiune. Este aşadar un cîntec ritual instrumental, după toate probabilităţile o moştenire ancestrală, actualmente dispărut. Luînd în considerare poziţia potrivnică a bisericii faţă de muzica instrumentală, caracterul profan sau pseudo-religios al acestei interesante datini este evident.

---

[34] Teodor T. Burada, *Cercetări asupra danţurilor şi instrumentelor de muzică ale românilor*, în *Almanah musical*, 3 (1877), Iaşi, Tipo-Litografia H. Goldner, p. 80.

[35] Ion Ghica, *Scrisori către V. Alecsandri*, Bucureşti, Alcalay, 1905, p. 90 (scrisoarea lui Alecsandri către Ghica intitulată *Vasile Porojanu*).

[36] Gavril Galinescu, *Muzica în Moldova*, în *Muzica românească de azi. Cartea Sindicatului Artiştilor Instrumentişti din România*, scoasă de Prof. P. Niţulescu, Bucureşti, 1939, p. 682.

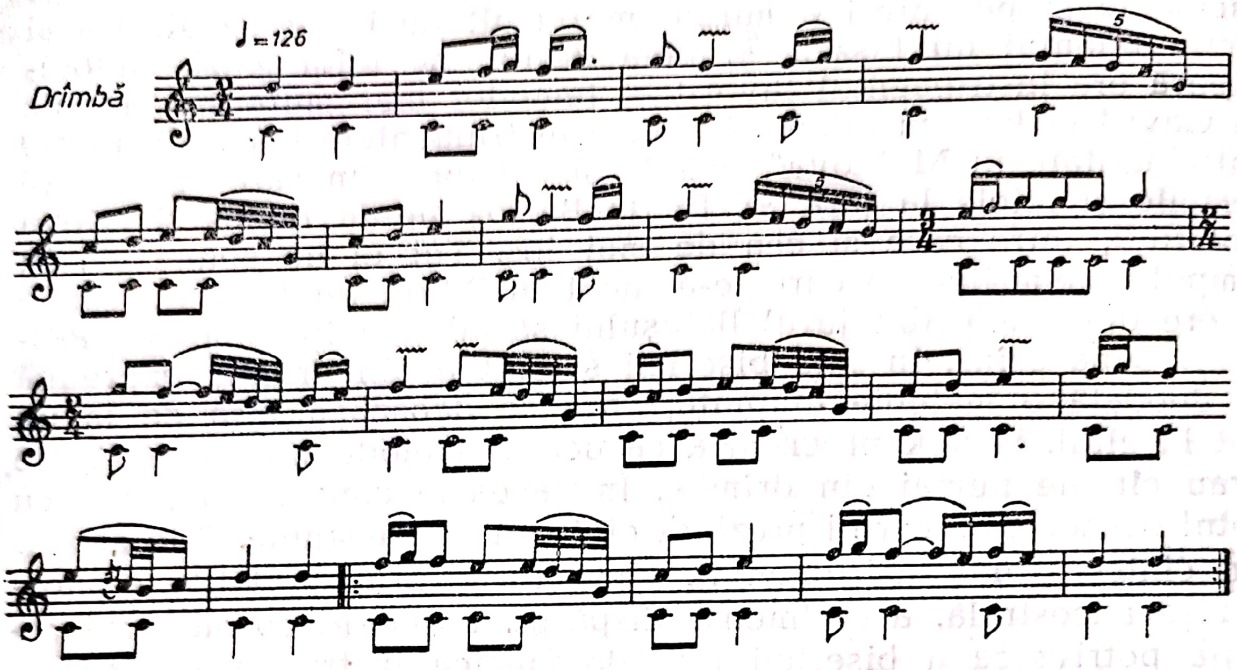
[37] *Cîntece poporale româneşti din comitatul Bihor*, Bucureşti, Academia Română, 1913, p. 349 (nr. 362: Joc cules din comuna Budureasa, judeţul Bihor); *Primitiv népi hangszerek Magyarországon*, în *Zenei Szemle*, Timişoara, 1917, nr. 9 (noiembrie), p. 274—275 (exemplul pe care-l folosim în scrierea de faţă este reprodus şi în lucrarea scriitorului acestor rînduri: *Béla Bartók despre folclorul românesc*, Bucureşti, Editura muzicală, 1958, p. 109; [melodia este reprodusă şi în marea culegere *Rumanian Folk Music*, Volume I, *Instrumental Melodies*, publicată postum la Haga, în editura Martinus Nijhoff, 1967, sub nr. 632, p. 510, într-o notaţie mai completă, transpusă cu o cvartă mai jos. Melodia următoare, nr. 633, p. 511, este şi ea o cîntare de Paşti din drîmbă, culeasă în februarie 1914 de la Mărie Dance, 19 ani, analfabetă, de fel din Pocioveliştе (Bihor)]; *Volksmusik der Rumänen von Maramureş*, München, Drei Masken Verlag, 1923, p. 98 (nr. 141 d: „Joc fecioresc" cules din comuna Ieud) şi p. 119 (nr. 152: „Învîrtită", de asemenea din Ieud).

Scanned with OKEN Scanner

CÎNTEC DE PAȘTE

Cules și notat de
B. Bartók, 1914

Păntășești (Bihor)
Inf.: Eva Gheb, 15 ani



Sunetul *fa* (armonica a 11-a) a fost desigur intonat ceva mai sus. În notația pe care a publicat-o în 1917, autorul a scăpat din vedere acest lucru.

Fluierele se numără între cele mai vechi instrumente muzicale folosite de poporul nostru. Obîrșia lor se pierde în negura vremilor. Străvechea îndeletnicire păstorească a poporului nostru, a cărei declin a început abia în cel dintîi pătrar al veacului trecut, a favorizat crearea unei bogate zestre de fluiere: o deosebit de bogată familie, cu numeroși membri [38].

La toate tipurile de fluiere cîntarea este adeseori întovărășită în chip voit de un ison gutural „gemut", scos de organul vocal al instrumentistului. Semn de virtuozitate, acest fel de a cînta, deosebit de caracteristic, dă parcă relief melodiei. Despre instrumentistul care cîntă astfel se spune că „zice ciobănește". În mod obișnuit, acest sunet gutural nu are o înălțime hotărîtă: el alunecă de la un sunet la altul, cînd în sus și cînd în jos, la voia întîmplării sau după bunul plac al executantului. În Oltenia însă,

[38] Tiberiu Alexandru, *Instrumentele muzicale ale poporului român*, București, ESPLA, 1956, p. 49. [În faza actuală a cercetărilor au fost identificate 17 feluri de fluiere în uz, inclusiv naiul.]

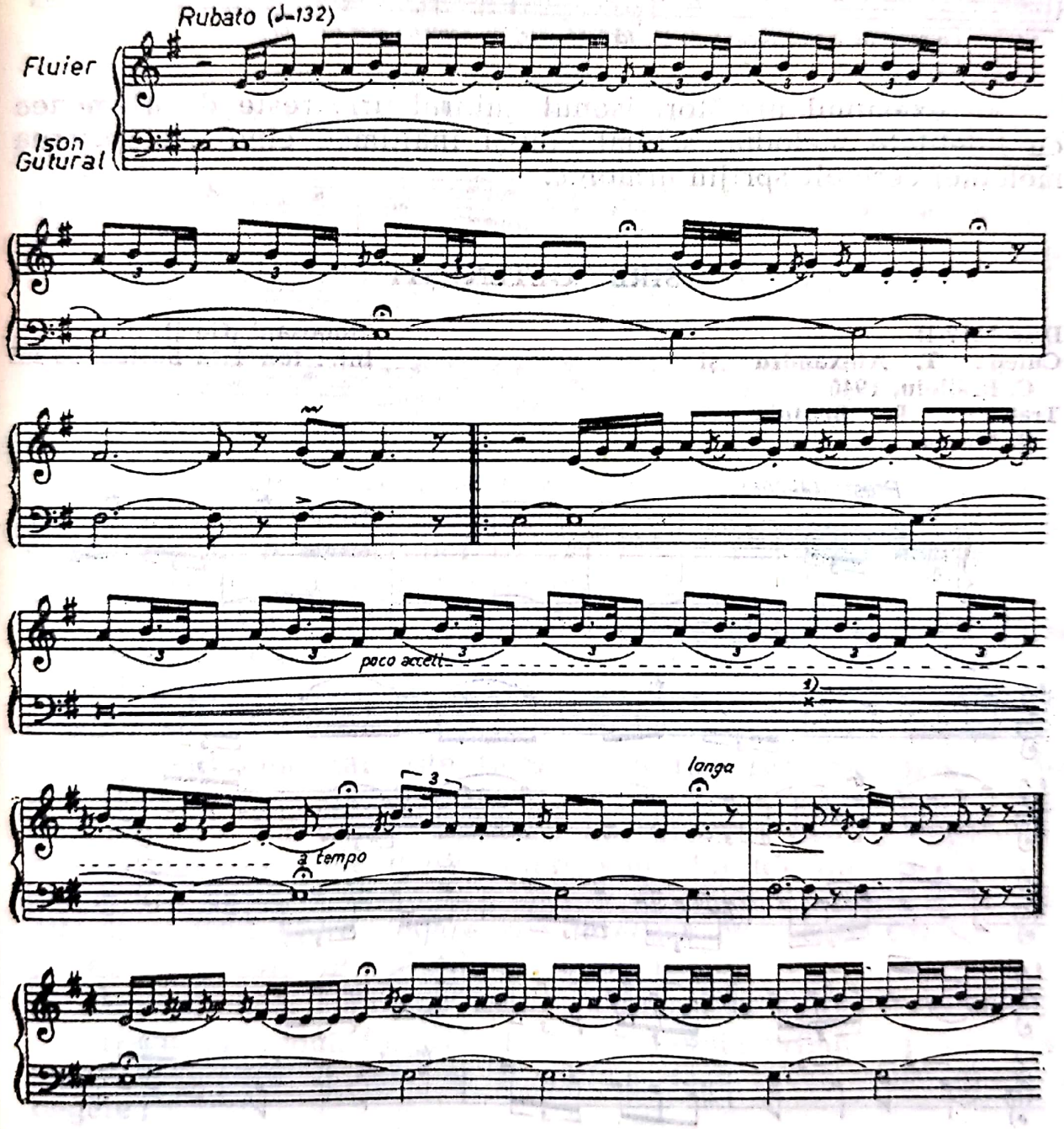
Scanned with OKEN Scanner

pentru anume cîntări, fluierașii obișnuiesc să potrivească acest ison la o înălțime convenabilă față de conținutul armonic al melodiei. Astfel în doina care urmează :

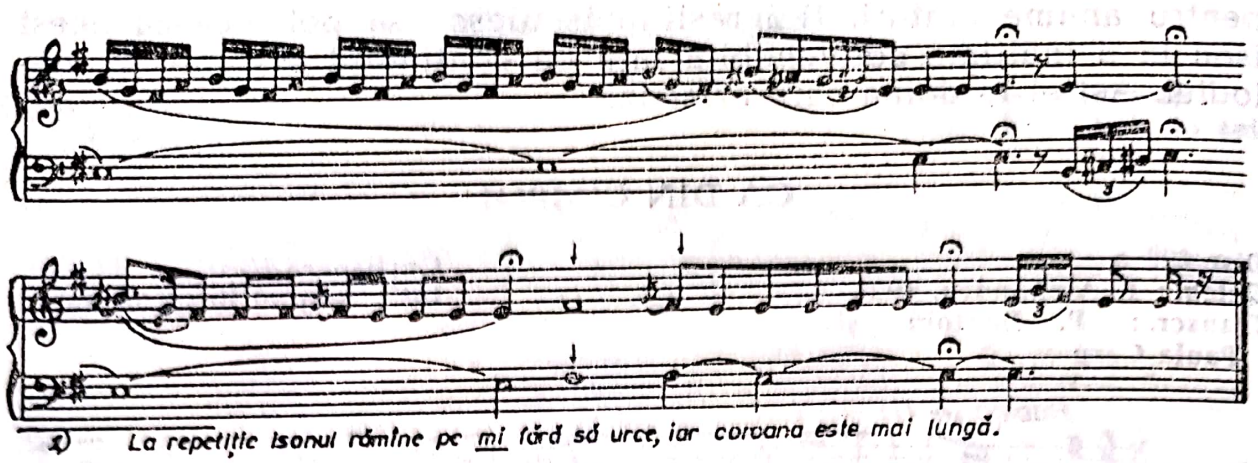
CA DIN CIMPOI

Disc 629 a
Culeg.: T. Alexandru, 1936
Transcr.: P. Bentoiu și Paula Carp

Curtișoara (Gorj)
Inf.: Anghel Bușe, 28 ani



Scanned with OKEN Scanner



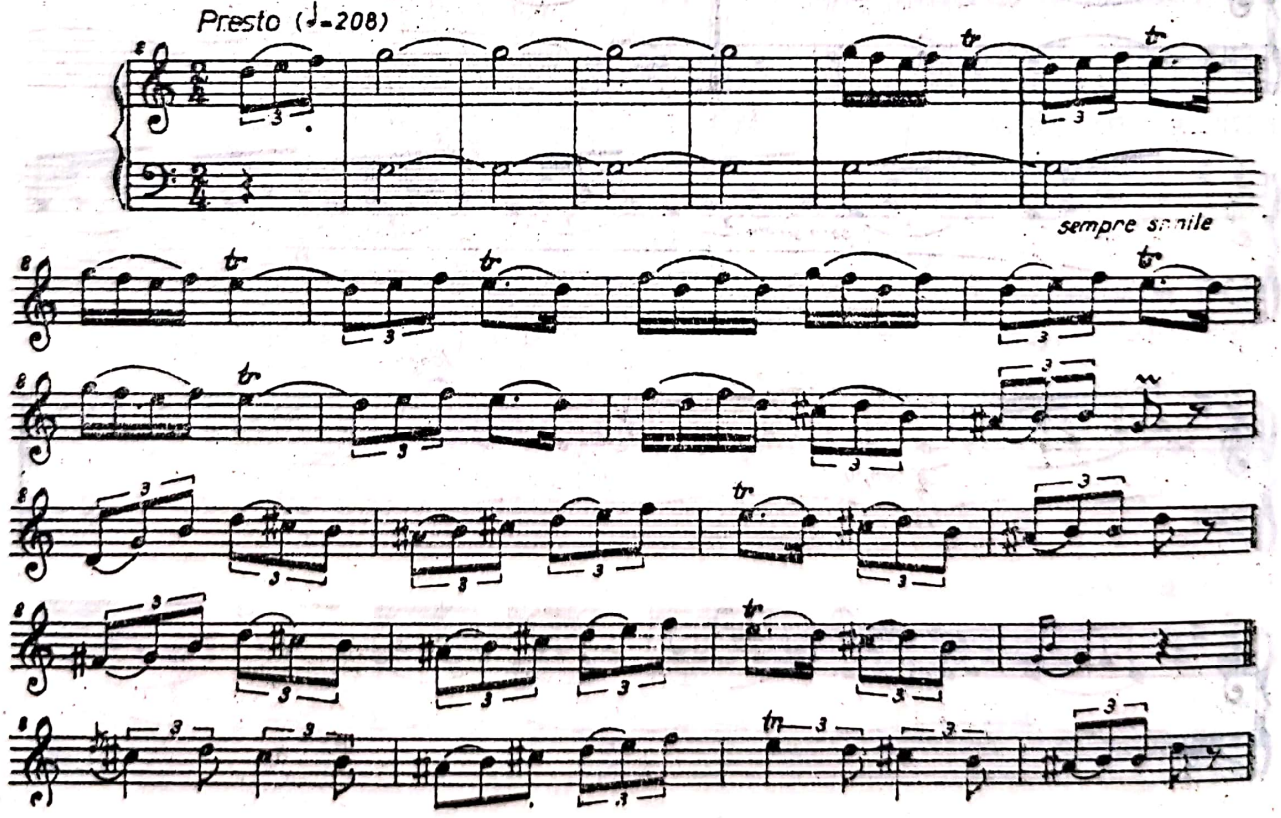
x) La repetiție isonul rămîne pe mi fără să urce, iar corvana este mai lungă.

În exemplul următor, isonul gutural urmărește de asemenea cu fidelitate melodia, schimbîndu-și înălțimea cînd desfășurarea melodiei cere alt sprijin armonic.

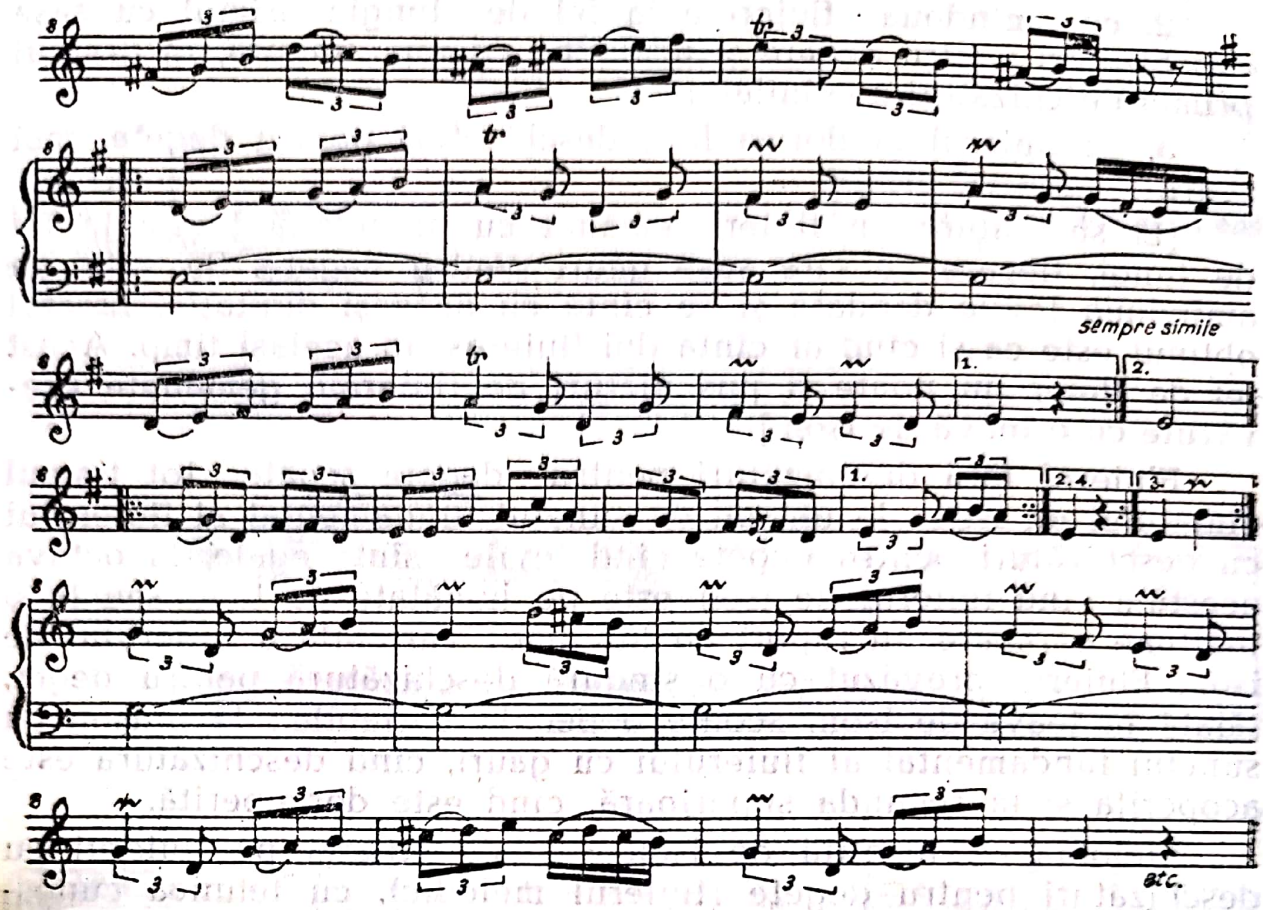
SÎRBE OLTENEȘTI

Disc 1317 II
Culeg: T. Alexandru și C. Brăiloiu, 1940
Transcr.: P. Bentoiu și B. Marcu

Mogoșani (Gorj)
Inf.: Ion Titu Burlan, 38 ani



Scanned with OKEN Scanner



Deosebit de frecvent odinioară, acest ison gutural este rar în zilele noastre. Decretat „neartistic" încă în perioada interbelică de responsabilii emisiunilor de radio, și fiindcă se poate și fără el, fluierașii l-au părăsit aproape cu totul.

O varietate de fluier a cărui construcție urmărește cu intenție cîntarea însoțită de ison, este cel „gemănat" sau „îngemănat". În starea actuală a cercetărilor nu se știe întrucît acest instrument a fost plăsmuit sau nu sub înrîurirea cimpoiului.

Fluierul gemănat este format din împerecherea unui fluier cu „dop" și șase găuri pentru degete, cu unul cu „dop", la fel de lung sau mai scurt, dar fără deschizături pentru degete ori cu una singură. Cele două fluiere sînt întotdeauna paralele și construite fie dintr-o singură bucată de lemn, fie seperat și reunite apoi prin lipire, legare sau ferecare cu metal. Cît privește dimensiunile lor, ele sînt mijlocii și mici.

Fluierele gemănate pe care le cunoaștem sînt de trei feluri :

1. Cu amîndouă fluierele la fel de lungi : primul cu șase deschizături pentru degete și al doilea fără deschizături pentru degete ;

Scanned with OKEN Scanner

2. cu amîndouă fluierele la fel de lungi: primul cu șase deschizături pentru degete și al doilea cu una singură, în dreptul primei deschizături a celuilalt;

3. cu fluierul al doilea fără deschizături pentru degete, mai scurt.

[Li se alătură un fluier gemănat cu amîndouă țevile la fel de lungi, fiecare cu cîte șase găuri pentru degete. Se suflă în amîndouă țevile deodată și se cîntă cu aceeași digitație. Efectul obținut este ca și cînd ar cînta doi fluierași în același timp. Acest fel de fluier nu poate fi pus alături de fluierele gemănate prevăzute cu o țeavă de ison.]

Fluierul fără deschizături pentru degete scoate tot timpul cîntatului un ison: la unison cu sunetul fundamental al fluierului cu deschizături pentru degete cînd țevile sînt egale, la octava acestuia cînd fluierul de ison este pe jumătate de lung sau la o înălțime oarecare, în raport cu lungimea variabilă a fluierului de ison. Fluierul prevăzut cu o singură deschizătură pentru deget, tăiată în țeava de ison, scoate o pedală variabilă: la unison cu sunetul fundamental al fluierului cu găuri, cînd deschizătura este acoperită și la secunda superioară, cînd este descoperită.

Melodia — însoțită de ison — este cîntată pe fluierul cu deschizături pentru degete (fluierul melodic), cu tehnica cunoscută. Cînd se suflă mai tare, odată cu scara de sunete pe care o dă fluierul cu găuri, se urcă și isonul.

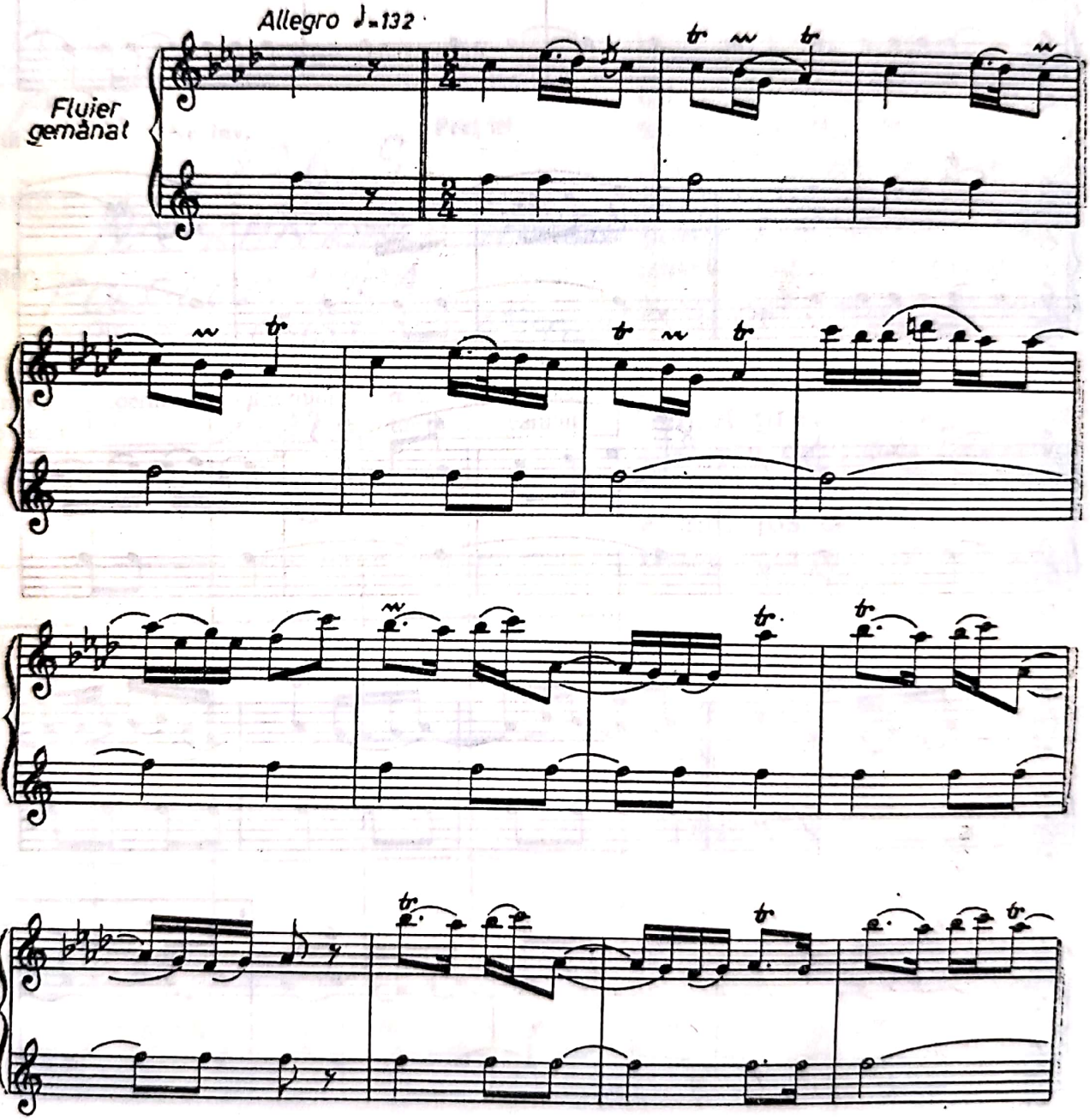
Fluierul gemănat din care a fost cîntat jocul următor are țeava de ison mai scurtă: pe jumătate din lungimea țevii melodice. În decursul cîntatului, fluierul de ison scoate o pedală invariabilă pe *fa*^{2}, în vreme ce melodia se desfășoară cînd deasupra cînd dedesubtul ei. Isonul marchează uneori ritmul, alteori însă rămîne ca sunet prelung, după cum executantul întrerupe sau nu cu limba coloana de aer, suflată prin „lumină", cum se numește fanta dreptunghiulară tăiată, parte în „dop", parte în peretele țevii. Primele două sunete sînt în afara melodiei: ele trebuie socotite ca atare (instrumentistul le-a scos înainte de a ataca primul sunet al melodiei propriu-zise). Timbrul este moale, iar intensitatea variabilă după registru: slabă în registrul grav și tare în cel înalt. Nu se știe dacă saltul la octava inferioară a melodiei din prima parte a jocului este făcută cu intenție sau e întîmplătoare, consecință a scăderii temporare a intensității suflatului. Relativa regularitate cu care se face acest salt, de trei ori pe aceeași formulă melodică și a patra oară pe o formulă de încheiere a melodiei, dă tăria primei ipoteze.

Scanned with OKEN Scanner

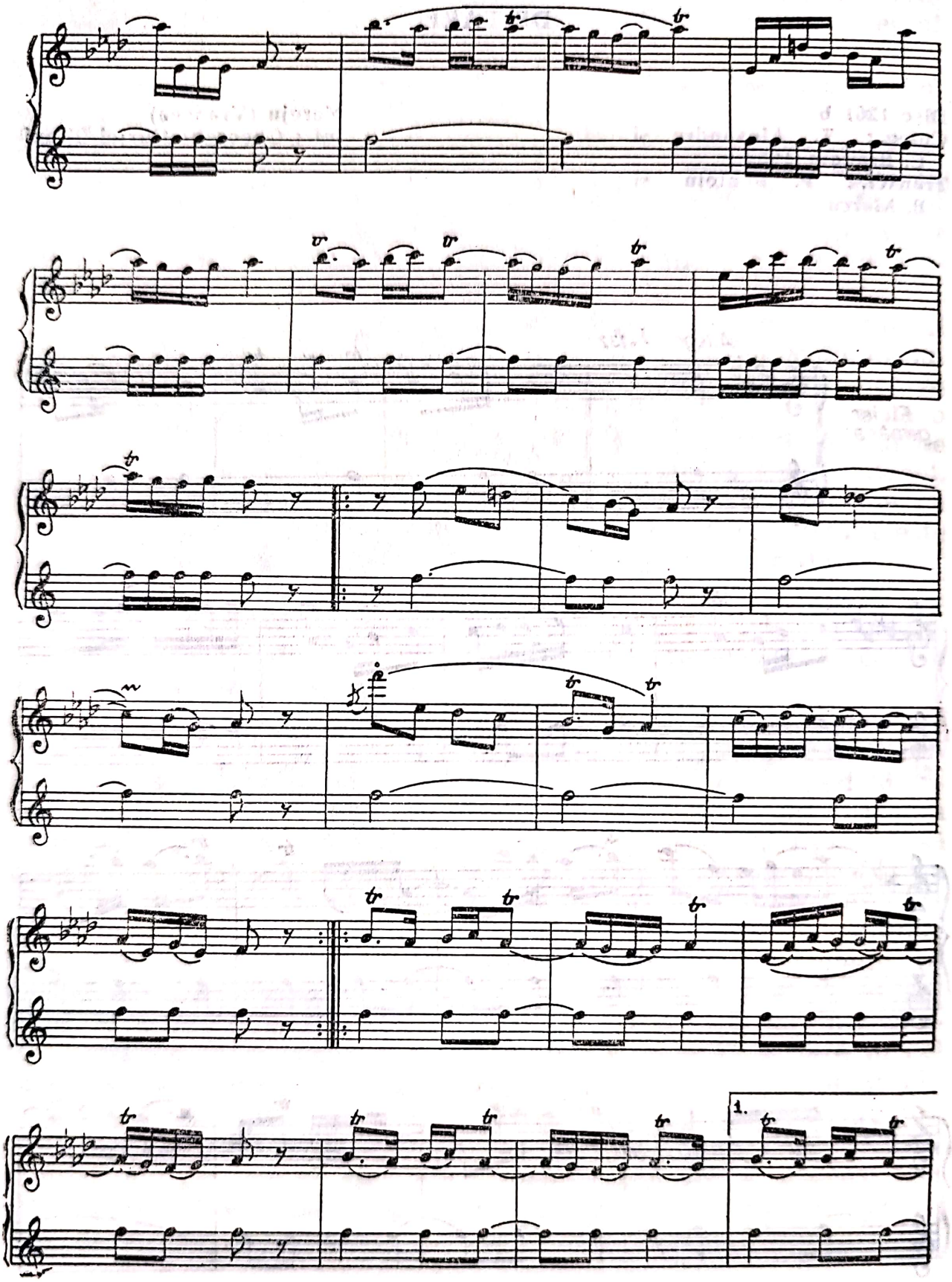
DE TARE

Disc 1261 b
Culeg.: T. Alexandru și C. Brăiloiu, 1939
Transcr.: P. Bentoiu și B. Marcu

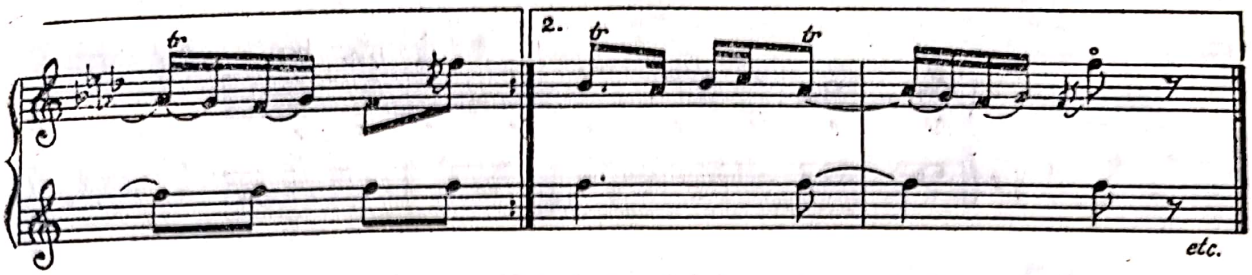
Nereju (Vrancea)
Inf.: Gheorghe Hurjoi, 27 ani



Scanned with OKEN Scanner



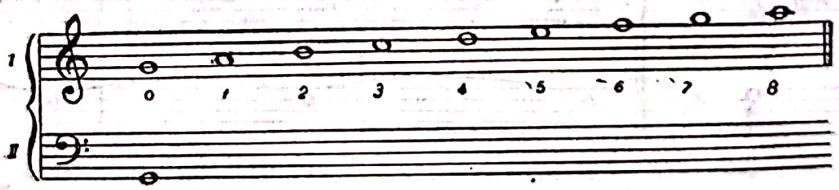
Scanned with OKEN Scanner



Alt instrument muzical, prin excelenţă polifonic, este cimpoiul. Poporul nostru îl cunoaşte din cele mai îndepărtate vremi. Încă din veacul al XVI-lea, scripturile pomenesc de „glasurile cimpoaielor".

În lumina informaţiilor pe care le avem în stadiul actual al cercetărilor, cunoaştem la poporul nostru cinci tipuri de cimpoaie [sporite la şase, în urma identificării unui nou tip de cimpoi, la un festival artistic desfăşurat la Brăila în 1973], caracterizate prin structura „carabei", cum se numeşte îndeobşte ţeava melodică. Ele se împart în două grupuri, după cum ţeava melodică este simplă (cu un singur tub, prevăzut cu o singură ancie) ori dublă (cu două tuburi, sfredelite de obicei într-o singură bucată de lemn, fiecare prevăzut cu cîte o ancie).

În timp ce ţeava mare a cimpoiului, numită de obicei „bîzoi", scoate tot timpul cîntatului un singur sunet grav în chip de pedală continuă, caraba scoate un şir de sunete care îngăduie executarea unor melodii. Cimpoiul cu caraba simplă dă o scară diatonică, adesea cu unele sunete ceva mai jos ori mai sus faţă de sistemul temperat, pornind de la a doua octavă a isonului dat de bîzoi [39] :

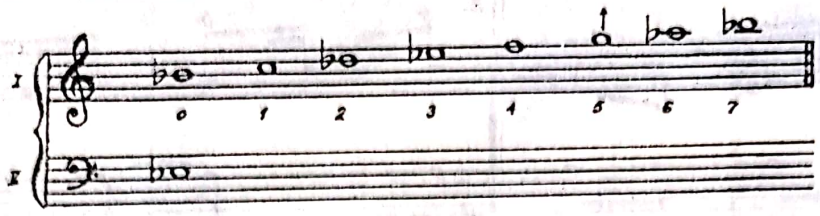


de la cvinta octavei bîzoiului [40] :

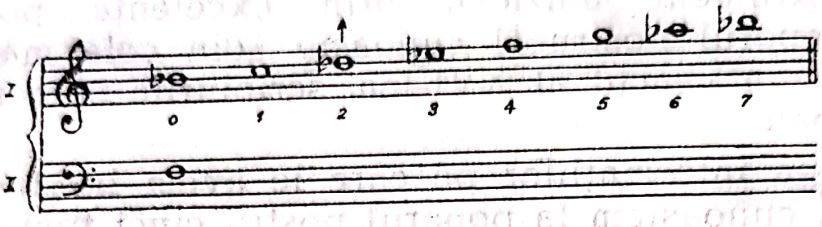
[39] Cimpoiul lui Dumitru P. Ristea, 48 a., din Jilava-Bucureşti, arhiva Institutului de cercetări etnologice şi dialectologice, culeg. C. Brăiloiu, 11.3.1934.

[40] Cimpoiul lui Dumitru Burtea, 50 a., din Plătăreşti, judeţul Ilfov, arhiva Institutului de cercetări etnologice şi dialectologice, culeg. T. Alexandru, 3.11.1939.

Scanned with OKEN Scanner



sau de la cvarta octavei bîzoiului [41] :



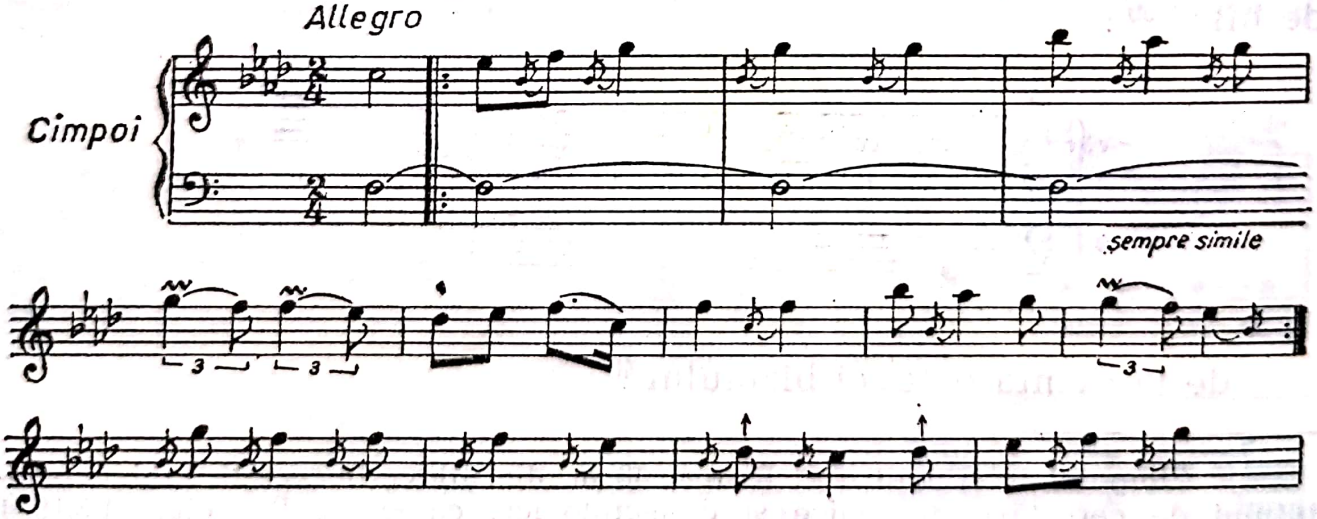
Din examinarea partiturii jocului care urmează, reiese că scara cimpoiului respectiv este aidoma cu cea de mai sus :

UNGUREASCA (BREAZA)

Joc

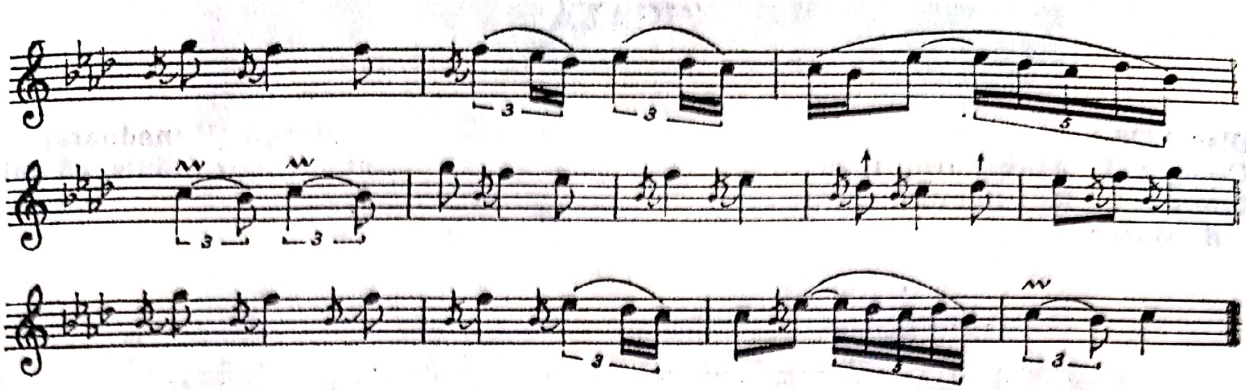
Fg. 11396 a
Culeg. : B. Marcu, 1950
Transcr. : B. Marcu

Bătrîni (Prahova)
Inf. : Gheorghe Arion, 15 ani

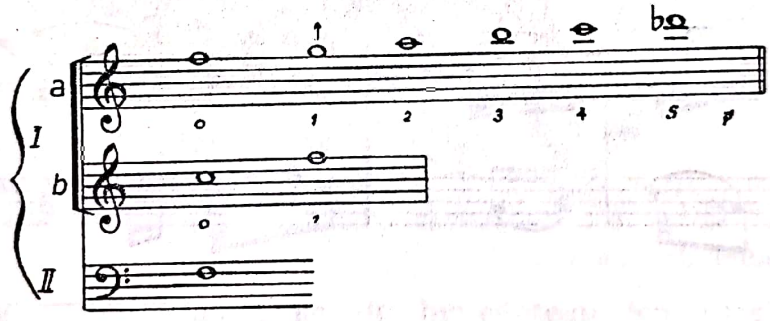


[41] Cimpoiul lui Gheorghe Ștefan, 49 a., cimpoier și constructor de cimpoaie din București, arhiva Institutului de cercetări etnologice și dialectologice, culeg .C. Bugeanu, 24.2.1939.

Scanned with OKEN Scanner



Cîmpoiul cu caraba dublă scoate trei rînduri de sunete: isonul continuu al bîzoiului, cvinta octavei bîzoiului și a doua octavă a sa, date alternativ de tubul de ison al carabei, după cum singura gaură a acestuia este închisă ori deschisă, și o scară diatonică cîntată pe celălalt tub al carabei, de multe ori defectivă și cu unele sunete intonate ceva mai sus ori mai jos, în raport cu sistemul temperat. Cimpoiul lui Vasile Pîrvulescu din Cîmpofeni (Gorj), a cărui schiță am reprodus-o în cuprinsul acestei scrieri, dădea următoarea scară [42]:



Scara cimpoiului de tip hunedorean, de la care s-a cules cîntecul ce urmează, este mai bogată: tubul melodic al carabei scoate o scară de opt sunete, corespunzînd celor șapte găuri ale sale (șase tăiate pe partea anterioară și a șaptea pe partea posterioară a țevii):

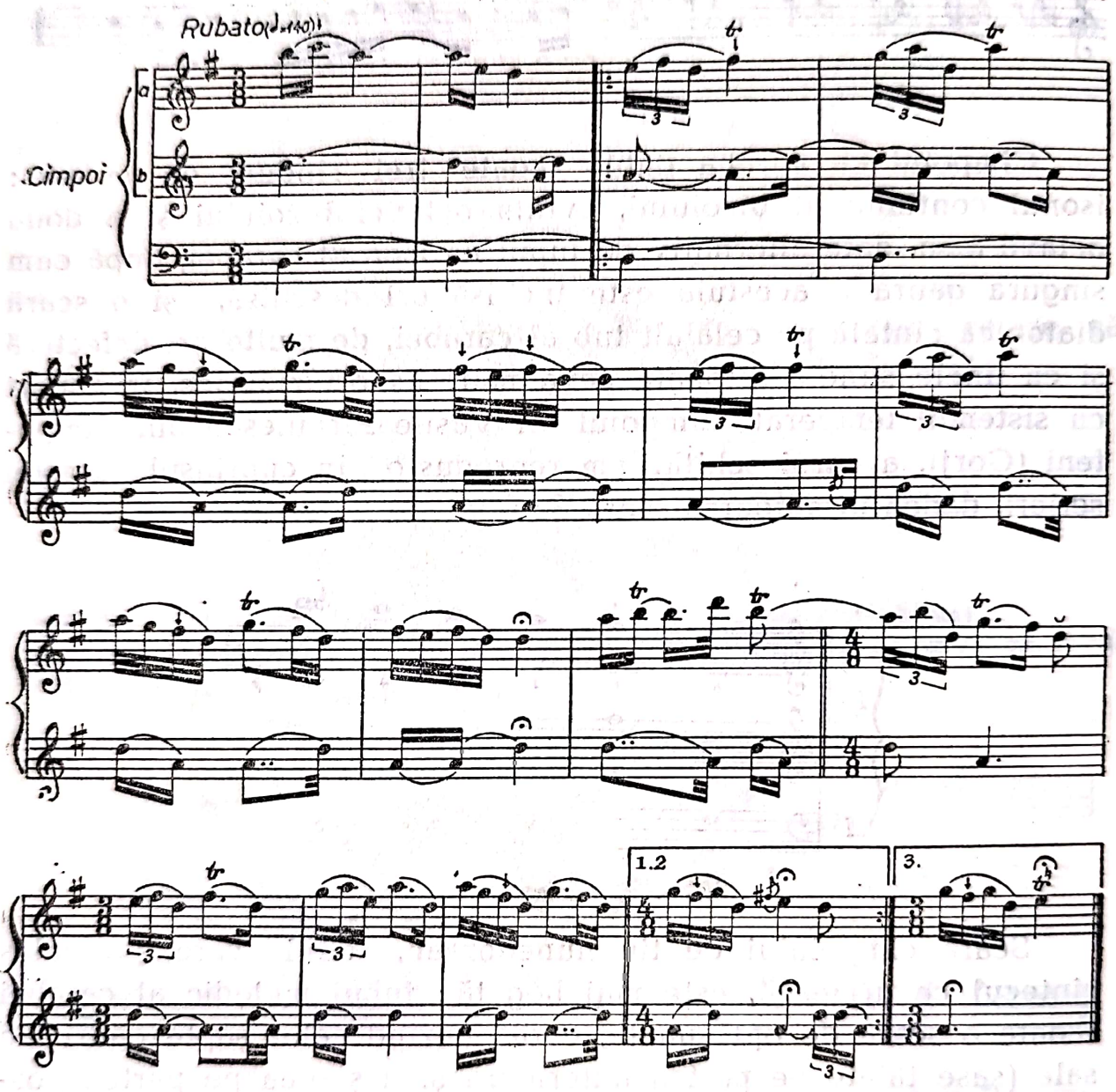
[42] Cimpoiul lui Vasile Pîrvulescu, 63 a., din comuna Cîmpofeni, județul Gorj, arhiva Institutului de cercetări etnologice și dialectologice, culeg. T. Alexandru, 9.1.1940.

Scanned with OKEN Scanner

ZICALĂ

Disc 1326 b
Culeg.: T. Alexandru, 1940
Transcr.: P. Bentoiu și B. Marcu

Godinești (Hunedoara)
Inf.: Todor Stăniș, 46 ani



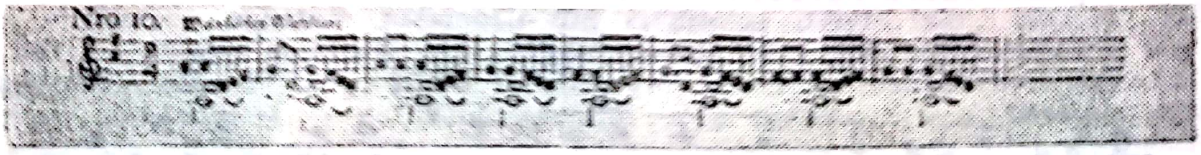
Un cimpoi cu carabă dublă pare să fie și izvorul jocului muntenesc „de brîu" („Walachischer Gürteltanz"), notat în a doua jumătate a veacului XVIII de Franz Joseph Sulzer și publicat în

Scanned with OKEN Scanner

Foto : C. Popescu

Fig. 2 — Cimpoi de tip hunedorean (cu caraba dublă). Inf.: Ion Ciorogariu din Muncelul Mic (Hunedoara).

„Tabula I" (cuprinzînd dansuri şi cîntece din Muntenia: Walachische Tänze und Lieder"), a lucrării sale *Geschichte des transalpinischen Daciens* [43]:



[43] Zweeter Band, Wien, bey Rudolf Gräffer, 1781.

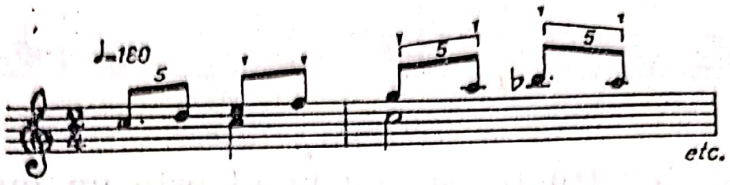
Scanned with OKEN Scanner

Fig. 3 — Cimpoi de tip muntenesc (cu carabă simplă). Inf.: Ion Peticilă din Bătrîni (Prahova).

Deosebit de caracteristice pentru muzica de cimpoi sînt revenirile stăruitoare pe fundamentala carabei, printr-un fel de apogiaturi posterioare descendente :

Scanned with OKEN Scanner

Impresia care rezultă este — după remarca lui B. Bartók [44] — a unei melodii cîntate puternic staccato pe o pedală :



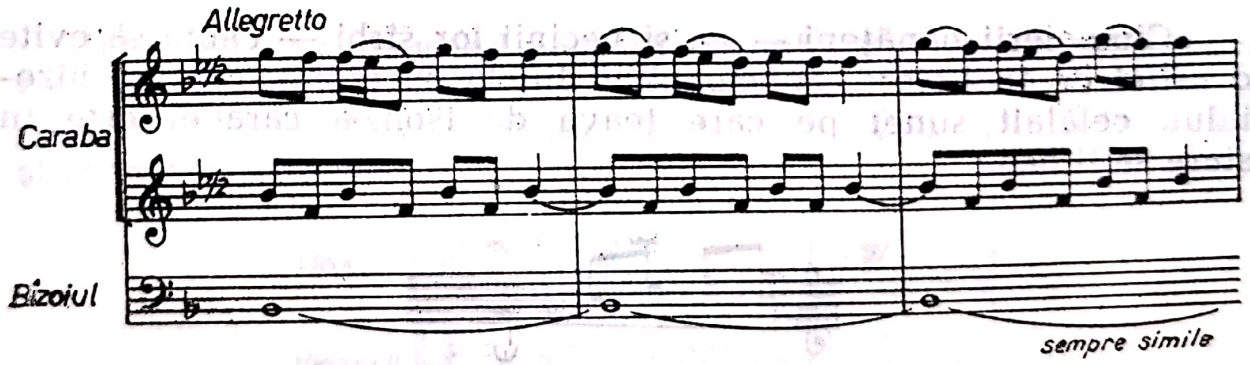
Această tehnică de execuție este determinată de nevoia de a întrerupe cîntarea legato, care ar rezulta din emisiunea egală și permanentă a aerului presat prin comprimarea burdufului. Apogiaturile amintite îngăduie atît repetarea aceluiași sunet cît și separarea unor sunete diferite. Același rol îl îndeplinesc și mordentele sau trilurile, care împreună cu apogiaturile constituie ornamentația specifică melodiilor cimpoierești.

Cele două sunete pe care le scoate tubul de ison al carabei gemănate, după cum deschizătura pentru deget este închisă sau deschisă, însoțesc melodia schimbîndu-se între ele, uneori ca în jocul bihorean de mai jos, vădind oarecare preocupări armonice :

JOCUL LUI FLOARE HIDI [44]

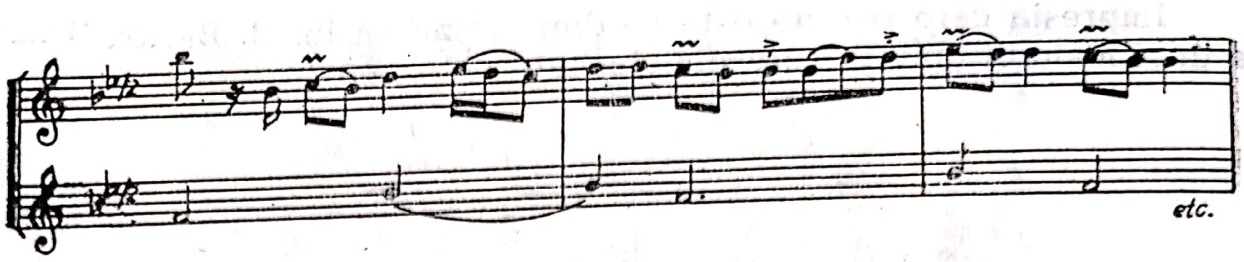
F. 898 a (Budapesta)
Culeg. : B. Bartók, 1910
Transcr. : B. Bartók

Cîmp (Bihor)
Nicolae Bortiș, cca 55 ani



[44] *Cîntece poporale românești din comitatul Bihor*, lucr., cit., nr. 348, p. 333. La notația autorului am adăugat pedala bîzoiului, călăuzindu-mă după însemnările sale de la p. 328 a lucrării, referitoare la instrumentul respectiv. Transcrierea sumară — ca mai toate din acea perioadă — nu consemnează o seamă de detalii ornamentale. Din cauza curentului de aer egal și permanent împins în anciile instrumentului prin comprimarea burdufului, repetarea

Scanned with OKEN Scanner



Prin însăşi construcţia sa, cimpoiul este un instrument polifonic: melodia se desfăşoară pe isonul bîzoiului, întărit la cimpoaiele cu carabă dublă, cînd de cvinta octavei sale, cînd de a doua octavă superioară a sa. Isonul şi intervalul armonic de cvintă perfectă al cimpoiului cu caraba dublă constituie cea mai veche „armonie" a muzicii noastre populare, iar alternarea celor două sunete ale fluierului de ison al carabei duble, prin pasul de cvartă caracteristic, cea dintîi mişcare basistică.

Cimpoiul cu carabă dublă bănuim că a determinat armonizarea „semicadenţelor" cu care se încheie cele mai multe cîntece ale graiului muzical bănăţean. Într-adevăr, gîndind armonic, cele mai multe melodii din partea locului se încheie pe treapta a doua a scării, după ce s-au desfăşurat într-un mers care cuprinde în sine osatura acordului primei trepte. Dacă ţeava de ison a carabei ar da octava bîzoiului, cîntecul s-ar termina cu o disonanţă: un interval armonic de secundă mare.

Cimpoierii bănăţeni — ca şi vecinii lor sîrbi — caută să evite o astfel de încheiere, acompaniind finala cu cvinta octavei bîzoiului, celălalt sunet pe care ţeava de ison a carabei este în stare să îl dea:

(continuare)

unui sunet oarecare nu se poate dobîndi fără intercalarea unui sunet ornamental cu altă înălţime (apogiatură, mordent, tril). Din păcate aceste sunete de împrumut lipsesc. [Toate aceste neajunsuri au fost înlăturate în notaţia revăzută, publicată în volumul amintit al colecţiei *Rumanian Folk Music*, sub nr. 626, p. 505.]

Scanned with OKEN Scanner

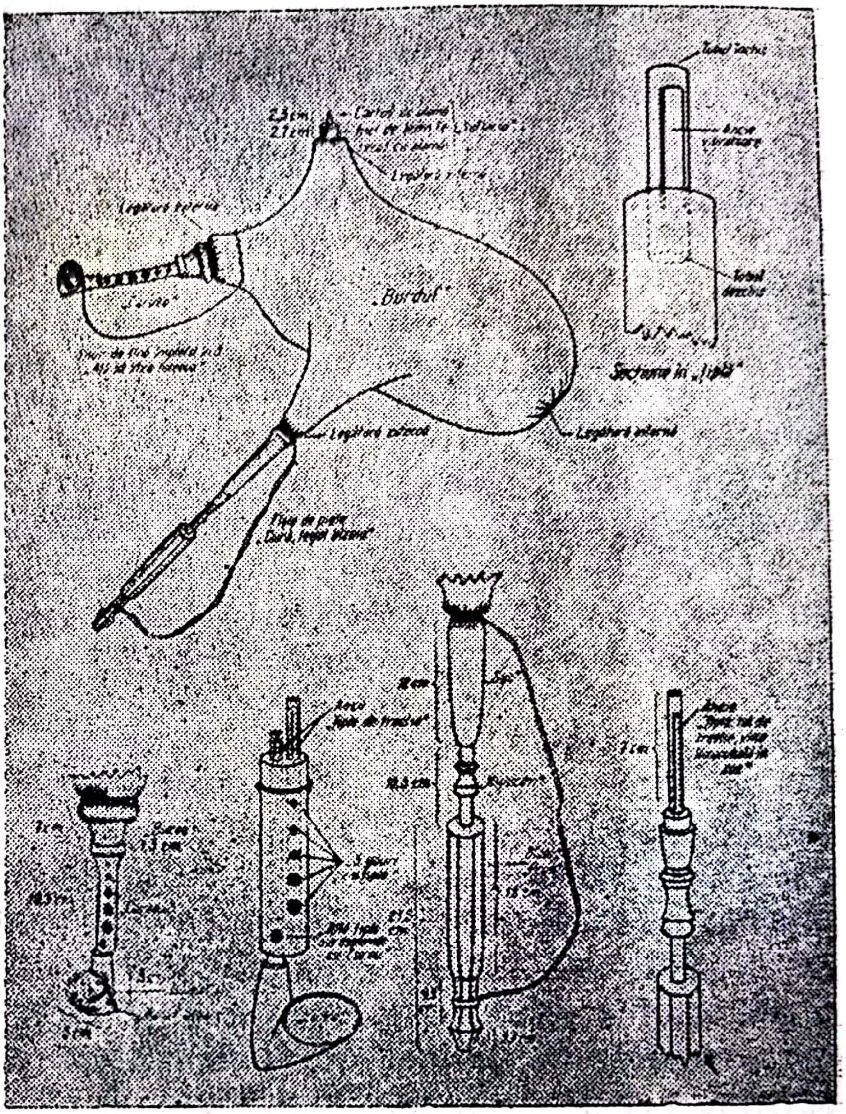
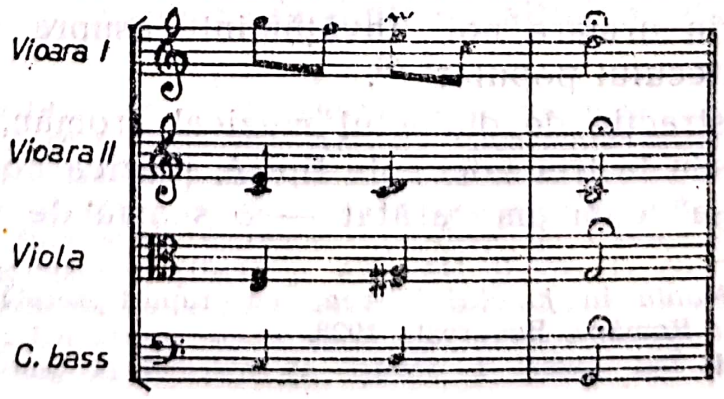


Fig. 4 — Schița cimpoiului cu carabă dublă al lui Vasile Pîrvulescu, 63 ani, din comuna Cîmpofeni (Gorj).

Lăutarii, împrumutînd această cadență, au întregit acordul și l-au pregătit prin acordul contradominantei. În acest chip, ei au construit o formulă de cadență tipică, pe care o întîlnim frecvent și la instrumentiștii sîrbi :



Dintre cordofone, bătrîna liră (vielă), întîlnită pe vremuri în partea de miazănoapte a Moldovei și prin Transilvania, folosea isonul. Melodia intonată prin mijlocirea unei claviaturi, aplicată la una din strune, era întovărășită de isonul scos de una sau două coarde libere, toate coardele instrumentului fiind frecate deodată de o roată cu manivelă. La rîndul ei, țitera se bizuie pe ison. Melodia cîntată pe un cor de trei-patru coarde, acordate la unison, pe care executantul le scurtează cu ajutorul unei bucăți de lemn pe care o apasă între frete (diviziunile, respectiv pragurile metalice ale tastei), este acompaniată de un grup de două-trei coarde libere, de grosimi diferite, acordate de obicei în octavă.

Înrîurirea isonului se poate urmări pînă în ziua de azi în dezvoltarea polifoniei și armoniei populare românești, ale cărei începuturi se bizuie pe principiul unor pedale armonice. Alături de eterofonie, isonul, invariabil sau variabil, simplu ori dublu, stă la temelia cîntării pe mai multe voci în folclorul românesc.

•

În raportul-prefață pe care Constantin Brăiloiu l-a scris pentru studiul monografic întocmit de G. Fira, *Nunta în județul Vîlcea*, publicat în 1928 de către Academia Română [45], citim — între altele — cele ce urmează: „Atributul cel mai însemnat al repertoriului profesional (inclusiv cîntecul bătrînesc) este acompaniamentul. De obicei de sine stătătoare, omofonă, melodia se sprijină aci pe armonie; și trebuie să ne spunem părerea de rău că nici un folclorist n-a însemnat încă armonizările instinctive ale tarafurilor. Țăranul, negreșit, nu practică armonia, totuși o gustă, ba i-o cere lăutarului, mărturisind astfel că acompaniamentul lăutăresc îmbracă melodia cu o haină potrivită, o așază în adevăratul ei mediu tonal. Din acompaniamente amănunțit notate am dobîndi prin urmare noi învățăminte asupra temeliilor armonice ale cîntecului popular" [46].

Făcînd abstracție de dialectul muzical aromân, în care polifonia la două sau la trei voci este tipică, muzica noastră populară cunoaște — așa cum am arătat — o seamă de rudimente de

[45] G. Fira, *Nunta în județul Vîlcea*, cu raport-prefață de Constantin Brăiloiu, Academia Română, București, 1928.
[46] *Lucr. cit.*, p. 2.

Scanned with OKEN Scanner

cîntare pe mai multe voci, bazate pe ison. Rare în muzica vocală, aceste forme primitive de polifonie sînt frecvente în lumea instrumentelor muzicale populare, determinate fiind, cum s-a arătat, de însești particularitățile de construcție ale acestora uneori. Am arătat că drîmba, fluierele gemănate și cimpoaiele sînt instrumente polifonice. Melodia propriu-zisă este întovărășită la ele de un ison, simplu ori dublu, constant sau cîteodată variabil.

În muzica profesională se poate vorbi, în schimb, de o armonie în adevăratul înțeles al cuvîntului. Melodia este întovărășită aci de un acompaniament care cunoaște contramelodii și felurite formule de acompaniament numite îndeobște „țiituri". Concepția armonică a lăutarilor noștri diferă de la un ținut la altul și de la oraș la sat, vădind stări diferite ale evoluției. Ea s-a înfiripat și s-a dezvoltat mai ales în ultimul secol.

Documente de netăgăduit dovedesc că pînă la începutul veacului trecut nu se pomenea de armonie, în sensul adevărat al cuvîntului, în muzica noastră populară. Într-un articol neiscălit, intitulat *Geschichte der Musik in Siebenbürgen,* publicat în 1814 în revista *Allgemeine Musikalische Zeitung* din Leipzig[47], citim următoarele: „Valahii nu cunosc notele nici alte semne pentru sunete și măsură; și dacă cineva ar fi ispitit, în legătură cu armoniile lor, să tragă concluzii comparîndu-le muzica cu a romanilor și a vechilor greci, ar trebui să accepte hotărît că anticii nu au cunoscut contrapunctul, pentru că nici celui mai strălucit geniu muzical românesc nu i-a trecut prin minte să cînte pe mai multe voci altminteri decît la unison ori în octavă sau să acompanieze cîntatul în alt chip cu instrumentul, deși valahii aud zilnic cîntecele și dansurile armonice ale celorlalți conlocuitori. Ca dovadă că îndată ce cîntecul valah este acompaniat armonic încetează să fie național, slujește faptul că țiganii înșiși, care consideră o greșeală să execute *all' unisono* chiar numai un crîmpei dintr-un marș, menuet sau dintr-un altfel de dans, renunță la

---

[47] Anul 16 (1814), nr. 46 (16 noiembrie), coloanele 765—772 și nr. 47 (23 noiembrie), coloanele 781—787. Această importantă scriere pentru muzica românească a fost pomenită pentru prima dată în literatura noastră de specialitate de către G. Breazul, în lucrarea *Muzica românească de azi,* lucr. cit., p. 349, precum și în *Patrium Carmen. Contribuții la studiul muzicii românești,* Craiova, Scrisul Românesc, [1941], p. 438—441 și 730. O dare de seamă amănunțită a fost făcută de către regretatul nostru folclorist Ilarion Cocișiu. Vezi lucrarea postumă: *Un străin (anonim) despre muzica românească la începutul secolului al XIX-lea,* în *Revista de folclor,* 1 (1936), nr. 1—2, p. 271—278.

Scanned with OKEN Scanner

întregul lor talent armonic de îndată ce acompaniază pe valahi în cîntecele acestora" [48].

Din aceeaşi epocă (1814—1818) datează o altă informaţie, privitoare de astă dată la muzica populară din Principate: „Instrumentele pe care le folosesc [românii] cel mai mult sînt vioara obişnuită, fluierul lui Pan [naiul] şi un soi de chitară sau lăută specifică ţării [cobza]. Orchestrele sînt alcătuite din aceste trei feluri de instrumente, care cîntă toate melodia fără acompaniament" [49].

Armonia lăutărească s-a dezvoltat la noi fără îndoială sub înrîurirea „muzicii evropeneşti", de veche tradiţie în Transilvania, împămîntenită în Principate pe la finele veacului al XVII-lea. Din relatările lui Antonmaria del Chiaro, „secretariu pentru limbile Europei" pe lîngă Constantin Brîncoveanu, aflăm că la banchetele de la curtea domnitorului răsuna „un concerto di Trombe, e Timpani alla Tedesca" [50], deci concert de muzică germană formată din trîmbiţe, tobe şi alte instrumente nemţeşti.

Muzica apuseană nu prea era apreciată de clasa dominantă, iar muzicanţii erau trataţi uneori ca nişte simpli lăutari. Franz Joseph Sulzer, fost ofiţer în armata austro-ungară, chemat în ţară pe la 1776 de domnitorul Alexandru Ispilanti pentru a organiza

---

[48] „Die Wallachen kennen weder Noten, noch andere Zeichen für Töne und Zeitmaas; und wenn man in Versuchung käme, von ihren Harmonien auf die, der Römer und alten Griechen zu schliessen, so müsste man als ausgemacht annehmen, dass die Alten den Contrapunct gar nicht gekannt haben: denn es ist, bey mehrern Stimmen, auch dem ausgezeichnetsten wallachischen Genie nie eingefallen, anders, als im Einklang oder in der Oktave zu singer, und den Gesang anders mit dem Instrument zu begleiten, obgleich die Wallachen die harmonischen Lieder und Tänze der übrigen Landesbewohner täglich zu hören bekommen. Zum Beweis, dass der walachische Gesang, sobald er harmonisch begleitet würde, nicht national ist, dient der Umstand, dass auch die Zigeuner, die es fast für einen Fehler zu halten scheinen, auch nur eine Stelle in einem Marsch, einer Menuet oder einem andern Tanz *all'Unisono* zu spielen, ihr ganzes harmonisches Talent aufgeben, sobald sie den Wallachen zu ihren Gesängen accompagniren". *Lucr. cit.*, coloanele 766—767.

[49] „Les instruments dont on fait le plus d'usage, sont le violon ordinaire, la flûte de Pan, et un espèce de guitare ou luth particulier au pays. Les orchestres sont composés de ces trois sortes d'instruments, qui jouent tous la première partie sans accompagnement". Vezi: W. Wilkinson, *Tableau historique, géographique et politique de la Moldavie et de la Valachie*, Paris, 1821, p. 122—123, traducerea în limba franceză a lucrării: *An Account of the Principalities of Walachia and Moldavia*, Londra, 1820.

[50] Fiorentino Antonmaria del Chiaro, *Istoria delle moderne Rivoluzioni della Valachia*, Veneţia, 1718, p. 55—56, apud G. Breazul, *Învăţămîntul muzical în Principatele Româneşti de la primele începuturi pînă la sfîrşitul sec. al XVIII-lea*, în *Conservatorul de Muzică şi Artă Dramatică din Bucureşti. Anuarul pe 1941—1942*, publ. de Mihail Jora, Bucureşti, 1942, p. 31.

Scanned with OKEN Scanner

o școală de drept, după ce descrie ceremonialul de la curtea domnitorului fanariot, unde, „muzica turcească, grecească, valahă și germană", însoțită de muzică vocală și de bubuitul tunurilor dădea fast banchetelor, povestește cu indignare cum domnitorul nu era în stare să asculte pînă la capăt o simfonie executată de muzicanții germani. „Cu mirare am auzit adesea — scrie Sulzer — și îmi părea rău de acești oameni cumsecade, că trebuia să întrerupă un *Adagio* ca să cînte un *Allegro* ori un dans maghiar, și în loc să cînte din corn trebuiau să cînte din flaut, pe urmă iarăși din harpă" [51]. Amestecul de muzică orientală și apuseană, împletit din cînd în cînd cu cea de baștină, dăinuiește pînă în prima jumătate a veacului trecut, cînd burghezia din Principate, odată cu dezvoltarea capitalismului, cunoaște o dezvoltare aproape fără seamăn. Moldova, prin contactul cu Rusia, este în frunte. În timp ce în Muntenia erai nevoit pe la începutul veacului să treci munții dacă voiai să deprinzi meșteșugul cîntatului la pian — boierii și marii negustori își trimiteau odraslele să învețe „clavirul" la vreun „cloaștер" din Sibiu ori din Viena — în Moldova, pe la 1812, se pomenește numele pianistelor Smaranda Șeptesate și Eufrosina Lățescu, iar în 1813, germanul Karl Haase, „făcător de forte-pianuri", deschide pe ulița mare a Iașului o fabrică de piane. Concomitent cu pătrunderea formelor de viață socială și politică apuseană în Principate, burghezia națională părăsește odată cu caftanul și giubeaua, *manelele, samaelele, pestrefurile* și *taxîmurile* Orientului și înlocuiește *tanburul, canonul, neiul* și *kemanul* cu chitara și cu „forto-pianul". În „cluburile" și „grădinile" Bucureștiului răsună „capele" de muzicanți străini aduși cu mare cheltuială, iar în Moldova, petrecerile cu muzică „nemțească" se țin lanț. Mitropolitul Veniamin al Moldovei ajunge să se plîngă domnitorului, în 1825, împotriva cîrciumarului de la hanul stolnicului Voicu de lîngă Mitropolie, că în tot timpul postului mare, ba chiar și în „săptămîna luminată", „face baluri în fiecare noapte cu muzică nemțească, cu dobă și alte organe sunătoare" [52]. Ba unii reprezentanți al clasei dominante își organizează orchestre proprii. Se știe, de pildă, că bo-

---

[51] „Mit Verwunderung hörte ich es oft, und bedauerte diese guten Leute, da sie mitten in einem *Adagio* aufhören, und ein *Allegro*, oder einen ungerschen Tanz aufspielen, anstatt der Waldhörner die Querflöte und gleich wieder für diese die Harfe ergreifen mußten". *Geschichte des transalpinischen Daciens*, III, Wien, Rudolph Gräffer, 1872, p. 339.

[52] G. Breazul: *Învățămîntul muzical în Principatele Românești*, lucr. cit., p. 33.

Scanned with OKEN Scanner

ierul Dinicu Golescu a adus de la Sibiu, pe la 1825, un dascăl de muzică căruia i-a încredințat instruirea muzicală a unui număr de doisprezece țigani robi; acesta a alcătuit cu ei o orchestră formată din doi viorişti, doi flautişti, un oboist, un fluieraş, doi clarinetişti, doi trompetişti, un toboşar şi un țimbalist, cu care cînta valsul *O du lieber Augustin*, cîntecul *Wass macht der Herr Papa?*, imnul austriac, o căzăcească şi cîteva ceardaşuri. Clucerul Alecu Nicolaescu din Rîmnic avea şi el o „muzică", care cînta mai multe arii din opere italieneşti la modă şi *Marşul lui Napoleon*[53]! Principatele sînt vizitate de numeroase trupe străine de operă şi operetă şi o seamă de muzicanți de peste hotare se statornicesc aici.

Din impactul formelor tradiționale de bordunare, specifice muzicii noastre populare, cu muzica de obîrşie europeană pe mai multe voci, a început să se închege cu încetul un limbaj armonic propriu muzicii profesionale lăutăreşti.

La temelia concepției armonice a lăutarilor noştri se află străvechiul ison. Articolul din 1814, pomenit mai sus, este întregit cu un mănunchi de melodii populare româneşti[54], între care un joc ardelenesc cîntat din două viori, la care vioara secundă susține tot timpul o pedală armonică:

Fără să contrazică cele afirmate de autor în legătură cu lipsa în acea vreme a unei armonii propriu-zise în muzica populară românească, acest exemplu confirmă totuşi existența unor rudimente polifonice bazate pe ison în ansamblurile lăutăreşti. Înrudirea acestei pedale duble cu muzica de cimpoi este evidentă:

[53] Dintr-o scrisoare a lui I. Ghica către V. Alecsandri din 9 mai 1889, publ. în *Revista nouă*, nr. 172.

[54] *Beylage zur Allgemeine Musikalischen Zeitung.*

Scanned with OKEN Scanner

cvarta *mi-la* este identică cu cele două sunete alternative pe care le-ar scoate țeava de ison a carabei duble a unui cimpoi în *la* [55].

Este posibil ca în trecut să fi existat și alte rudimente de polifonie în muzica instrumentală profesională, aflată într-o vreme, în orașele României vechi, sub înrîurirea muzicii orientale (turcești). Cercetări recente, cărora folcloristul englez Laurence Picken le-a consacrat o valoroasă comunicare [56], au atestat existența unei interesante cîntări polifonice instrumentale în Asia Mică. M. Sarisözen, profesor la Conservatorul Național din Ankara, a descoperit în Anatolia Centrală diafonii de cvintă și cvartă paralele, întrebuințate frecvent de către instrumentiștii sătești, executanți din lăute cu gîtul lung de tipul *tanburului (saz* sau *baglama)* [57]. Întrebați dacă pot cînta și pe o singură coardă, aceștia răspund: „Pot dacă doriți, dar e lipsit de căldură" sau „e fără gust". Asemenea diafonii nu se limitează doar la muzica de lăută ci apar și în execuția la alte instrumente, în special la muzica viorii *kemençe*; de asemenea; la acompanierea din instrumente a glasului [58]. Este demn de reținut faptul că diafonia este proprie satelor, în vreme ce la orașe, „omofonia urbană înlocuiește polifonia rurală" [59]. Muzicanții din oraș cîntă melodia doar pe coarda de sus, însoțind-o totuși de isonul celorlalte coarde libere, toate coardele fiind atinse deodată. O situație analogă o prezintă folclorul multor popoare din Asia (turcmeni, tadjici, kirghizi, uzbeci ș.a.), cu osebire în muzica specifică lăutelor cu gîtul lung de tipul *tanburului* și viorilor de tipul *kemençe* [60].

Teza după care monodia reprezintă un stadiu primar al muzicii, din care s-a dezvoltat ulterior polifonia, primește o nouă lovitură prin descoperirea acestor străvechi forme de cîntare populară. Este neîndoios că muzica polifonică a apărut concomi-

---

[55] Cf. cu exemplul de „Gürteltanz" notat de Sulzer, de la p. 59.

[56] Laurence Picken, *Instrumental Polyphonic Folk Musik in Asia Minor*, Extracted from The *Procedings of the Royal Musical Association*, 80th Session 1953/54 (8 April 1954).

[57] M. Sarisözen, *Çok sesli müzik ve baglamalar*, în *Güzel Sanatlar*, Ankara, 1944, p. 117—124, apud L. Picken, *lucr. cit.*

[58] Laurence Picken a întregit cercetările folcloriștilor turci, îmbogățindu-le cu o seamă de înregistrări proprii, pe care le-a făcut cu prilejul unei culegeri din vara anului 1952 pe coasta turcească a Mării Negre.

[59] L. Picken, *lucr. cit.*, p. 82.

[60] V. Uspenski și V. Beliaev, *Туркменская музыка*, Moscova, 1928; V. Vinogradov, *Токтогул Сатылганов и киргизские акыны*, Moscova, 1952; K. Alimbaeva și F. Karamatov, *Узбекская народная инструментальная музыка*, Taşkent, 1955; P. V. Arabin și B. T. Erzakovici, *Музыкальная культура Казахстана*, Alma-Ata 1955; B. Erzakovici, *Казахская С.С.Р.* Moscova, 1957.

Scanned with OKEN Scanner

tent în diferite părți ale lumii [61]. Și dacă odinioară s-a putut susține de către unii că anume forme polifonice populare europene nu ar fi altceva decît urmele degenerate ale unei polifonii culte, noile descoperiri spulberă cu desăvîrșire asemenea teorii. Varietatea instrumentelor folosite în polifonia rurală din Asia Mică și de aiurea face dovadă că această practică polifonică este veche. Lăutele cu gîtul lung sînt neîndoios străvechi. Ne sînt bunăoară cunoscute din picturile murale și din basoreliefurile Egiptului antic, ba chiar din piesele care ni s-au păstrat aproape intacte și care pot fi văzute în muzee. Nu avem bineînțeles nici o dovadă că asemenea instrumente ar fi slujit o cîntare polifonică. Pe un instrument cu gît lung este însă foarte posibil de imaginat o utilizare a coardelor fie pentru a însoți melodia propriu-zisă de un ison, fie pentru a obține o diafonie sau o parafonie oarecare, alcătuită din intervale armonice paralele [62].

Pentru folclorul nostru aceste descoperiri au o importanță deosebită. Se știe, de pildă, că pe măsura creșterii influenței otomane asupra Țării Românești și Moldovei au venit pe drumul Țarigradului o seamă de instrumente orientale, între care *tanburul* și *kemanul*, folosite îndeosebi de către clasa dominantă [63]. Nu știm întrucît kemanul a premers pe alocuri viola sau vioara, știm însă că *tanburul* (sau *tambura* cum i se mai spunea) a fost întrebuințat în unele tarafuri pînă în prima jumătate a veacului trecut [64]. Este evident că tehnica acestor instrumente a cunoscut și execuția polifonică specifică lor.

Însoțirea melodiei propriu-zise de un ison armonic s-a bucurat la noi de o largă răspîndire. Cobza, „un fel de mandolină", cum o descrie Franz Liszt, care alături de vioară și de nai „face parte integrantă din orchestră înlocuind țambalul în chip ascuțit", executa odinioară pedale armonice. Vorbind despre lăutarii ro-

---

[61] Deosebit de instructiv este în această privință capitolul *Polyphonie primitive* din volumul *Origine des instruments de musique. Introduction ethonologique, a l'historie de la musique instrumentale* de André Schaeffner, Paris, Payot, 1936, p. 312—345, în care sînt cuprinse o seamă de fapte care dovedesc, pe de o parte, că obîrșia cîntării pe mai multe voci trebuie căutată în cîntarea în grup, fie că acesta este vocal, instrumental sau mixt, iar pe de altă parte, că ea s-a ivit în diferite părți ale lumii, ca urmare a unor împrejurări similare.

[62] L. Picken, *lucr. cit.*, p. 82—83.

[63] Tiberiu Alexandru, *Instrumentele...*, *lucr. cit.*, p. 14—16.

[64] *Idem*, p. 142—143.

Scanned with OKEN Scanner

mâni pe care i-a ascutat la Bucureşti şi la Iaşi în iarna 1846—1847, marele muzician scria: „Am regăsit la ei un frumos filon din marea vînă muzicală. Ei au melodii foarte fericite, din care am făcut o culegere interesantă în timpul lungilor seri petrecute în tovărăşia lor. Acestea diferă destul de mult în ceea ce priveşte caracterul şi nuanţele de cele ale ţiganilor unguri, a căror însuşire spumoasă şi stimulatoare este stăvilită la cei din Moldo-Valahia de către acompaniamentul unui bas în pedală continuă, mărginit invariabil la tonică, ceea ce reţine armonia într-o subjugare constantă, ca şi cînd ar fi greoi legată de brazdă [65].

Din prefaţa scrisă în 1850 la caietul *Airs nationaux roumains*, „transcrits pour piano par Henri" [66], s-ar părea că cobzarii timpului realizau un acompaniament ceva mai închegat: „Cobza ţine loc de bas şi e mai totdeauna jucată de către cel mai în vîrstă dintre artiştii ţigani, carele esecută pe acest instrument acompaniamentele cele mai dificile cu o îndemînare admirabilă" [67]. Faza pedalelor armonice nu este încă depăşită, fiindcă din „Prefacia" lui Alecsandru Berdescu la cel dintîi caiet al său de *Melodii române* [68], scrisă cu zece ani mai tîrziu (1860), aflăm următoarele: „Cobzarii români (cobza este un instrument de coarde) cînd acompaniază orice melodie, totdeauna cu maniera de mişcare şi împărţeală cu care începe cu aceea şi sfîrşeşte; ei tot într-o vreme cu necontenire în fiecare măsură sună şi pe terţa acordului împreună cu tonica şi cu dominanta, şi astfel această terţă făcînd

---

[65] „Nous avons retrouvé chez eux un beau filon de la grande veine musicale. Ils ont des mélodies très hereuses dont nous avons formé un recueil intéressant durant de longues soirées écoulées dans leur compagnie. Elle différent assez sensiblement de caractère et de nuances de celles des Bohémiens hongrais, dont le principe spiritueux et stimulant est comprimé chez ceux de la Moldo-Walachie par l'accompagnement d'une basse en pédale continue, bornée invariablement à la tonique, ce qui retient l'harmonie dans un constant servage: elle y est comme pêniblement attachée à la glèbe". F. Liszt, *Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie*, Nouvelle edition, Leipzig, Breitkopf et Haertel, 1881, p. 227. Vezi şi: Octavian Beu, *Franz Liszt în ţara noastră*, Sibiu, Krafft, şi Drotleff, f.d., p. 36.

[66] Vienne, chez Pietro Mechetti qm Carlo.

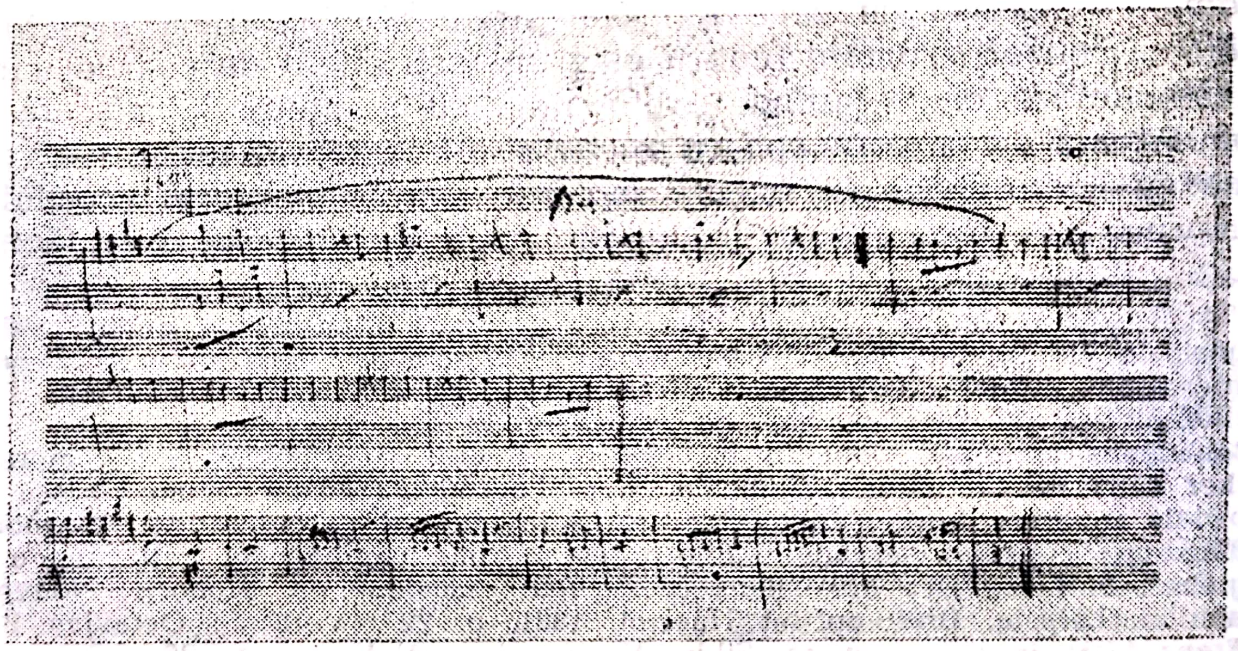
[67] Citat după articolul *Muzica noastră naţională* din *Călindariu pentru poporul român cu privire la mai multe cerinţe ale lui, pe anul 1861*, întocmit de Georgiu Barițiu, Anul X, p. 60.

[68] *Melodii române. Scrise pentru prima oară în toată originalitatea şi caracterul lor naţional astfel cum le eczecutează lăutarii români*, pentru pianoforte de Alecsandru Berdescu, Bucureşti [1860].

Scanned with OKEN Scanner

o disonanță și mai nesuferită pe la unele din măsuri cînd se întîlnește cu note neiertate unei armonii prin melodie, iar ei fără să miște și pe terța nu pot să acompanie pe cobză ; am observat pe cobzarii cei mai cu esperiență că, ca să scape de aceste sunete turbate, imitează pe cobză în măsurile disonante melodia ca vioara în loc de acompaniament, și trecînd la măsura următoare, încep iarăși prin acompaniamentul lor regulat ; aceste toate preschimbări însă, pot să le facă cobzarii numai la melodiile în măsură de 3/8, pentru că se esecută a n d a n t i n o sau m o d e r a t o". Așadar, cobzarii al căror simț armonic s-a dezvoltat într-o oarecare măsură, dublau melodia viorii prime ori de cîte ori acordul de tonică nu se mai potrivea față cu desfășurarea melodiei, însă numai la melodiile cu mișcare domoală.

Cum a fost alcătuit din punct de vedere armonic acompaniamentul cobzarilor descriși de Henri nu știm. Bănuim însă că armonia se baza pe principiul unei pedale cu figurarea acordului, cum reiese din notațiile lui Liszt :

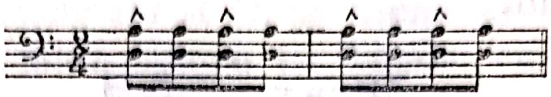


Ori, cum au încercat să noteze pentru mîna stîngă a pianului unii dintre culegători — ca Berdescu bunăoară — și cum acompaniază și astăzi unii dintre cobzarii noștri.

Folosirea unei pedale armonice invariabile drept acompaniament stăruie pe alocuri pînă în zilele noastre. Béla Bartók a

Scanned with OKEN Scanner

arătat că în Maramureș, vioristul este acompaniat de o chitară obișnuită, numită acolo „cobză" sau „zongoră", prevăzută doar cu două strune acordate în cvinta *re-la*, în ritmul obstinat:

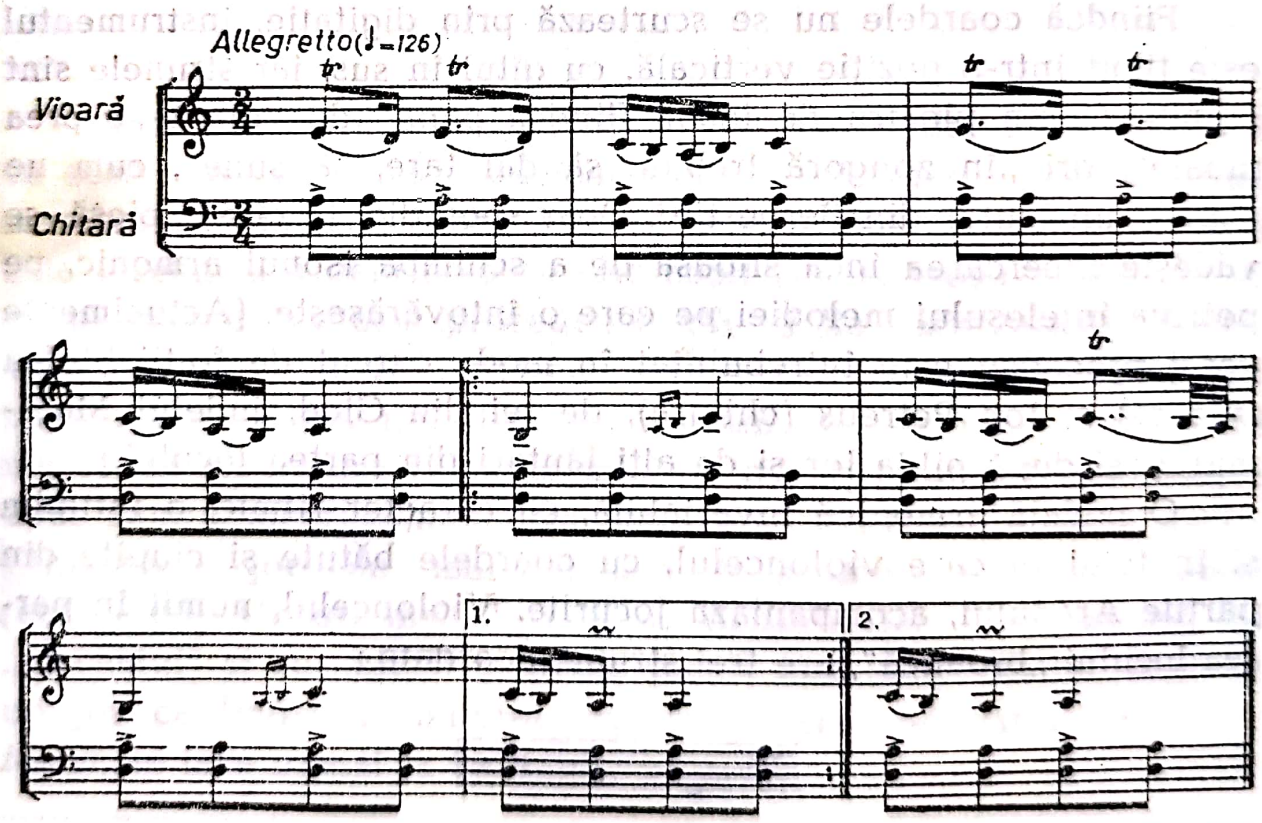


Optimile accentuate se ciupesc, fără plectru, într-o direcție, iar cele neaccentuate în direcția contrară. În culegerea sa din Maramureș [69] de unde am împrumutat exemplul care urmează [70], Bartók a notat un însemnat număr de melodii acompaniate astfel. Pedala rămîne invariabilă, chiar dacă nu se potrivește cu conținutul armonic al melodiei.

JOCUL URSULUI

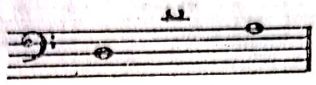
F. 2195 b (Budapesta)
Culeg.: B. Bartók
Transcr.: B. Bartók

Onceşti (Maramureș)
Inf.: Pătru Drăguș, 28 ani, ţig. (vioară), acompaniat de chitară

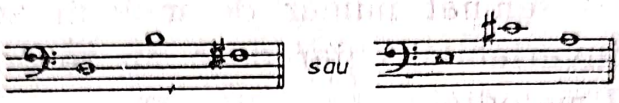


[69] Béla Bartók, *lucr. cit.*
[70] Idem, nr. 171, p. 145.

Cercetările mai aproape de zilele noastre (1948) nu au constatat o schimbare esențială în tehnica de acopaniament a lăutarilor maramureșeni. Chitara are însă, pe alocuri trei coarde, acordate în mod obișnuit :



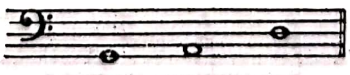
Pentru anume melodii acordajul putea să fie modificat după cum urmează :



iar ritmul de acompaniament putea să fie uneori :

Fiindcă coardele nu se scurtează prin digitație, instrumentul este ținut într-o poziție verticală, cu gîtul în sus, iar strunele sînt ciupite cu un plectru de lemn, fiindcă pana de gîscă „e prea moale", ori „în zongoră trebuie să dai tare, să sune", cum ne spunea un lăutar din Berbești [71]. Doar sporadic, la cîte o piesă, se vădește încercarea încă sfioasă de a schimba isonul armonic, pe potriva înțelesului melodiei pe care o întovărășește. [Actualmente acest procedeu este întrebuințat în mod curent de frații Ștefan (vioară) și Ion Petreuș (chitară), de fel din Glod, județul Maramureș, și după pilda lor și de alți lăutari din partea locului.]

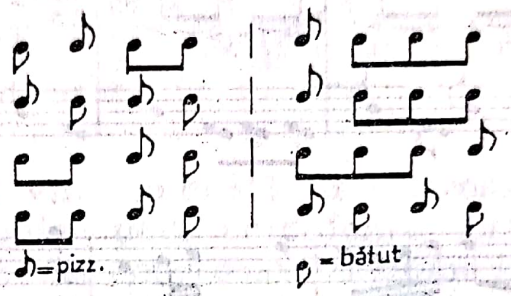
O pedală armonică invariabilă, cu caracter ritmic, o întîlnim și în felul în care violoncelul, cu coardele bătute și ciupite din părțile Aradului, acompaniază jocurile. Violoncelul, numit în partea locului „broancă", are trei strune, acordate :



[71] Arhiva Institutului de cercetări etnologice și dialectologice, culeg. T. Alexandru, 31.12.1948.

„Broncaşul" ciupeşte cu degetul sau cu un beţişor de lemn, de mărimea unui creion, numit „piscalău" sau „scobitor", coarda liberă *re* (pizzicato) şi bate cu o baghetă de lemn, cu un „bît de bătut", deodată coardele *sol* şi *la*, de asemenea libere (col legno). Ciupirea o face cu mîna stîngă, iar bătaia, cu dreapta. În acest fel, cu coardele libere, ciupite şi bătute, acordate ca mai sus, se cîntă orice joc repede, indiferent de tonalitatea lui.

Prin ciupirea şi lovirea coardelor, lăutarii localnici obţin ritmuri variate, de pildă :



„Broncaşul" Todor Lingurar din Covăsinţ, judeţul Arad, spune că acest mod de acompaniament este folosit fiindcă „e suiet mai mare la populaţie şi joacă mai la coraj populaţia după bătaia asta". Tehnica a deprins-o de mic copil „de la moşii noştri, de la vechii oameni". Acest procedeu caută să fie echivalentul tobei, care este folosită în fanfarele lăutăreşti din regiune : „Fiindcă trumbiţii au doba, noi doar asta avem ca să facă suiet mai mare". El precizează că acest mod de acompaniament îl foloseşte doar pentru jocuri : „numai la alea care se joacă foloseşte asta". Cîntecele şi jocurile mai domoale le acompaniază cu arcuşul (coll' arco). Uneori însă, la cererea dansatorilor, acompaniază cu „piscalăul" şi cu „bîtul" şi unele jocuri mai lente. Astfel, dacă la un joc ca *Învîrtita* „bătutul broancei" este obligator, la *Ardeleană*, se face numai la cerere [72].

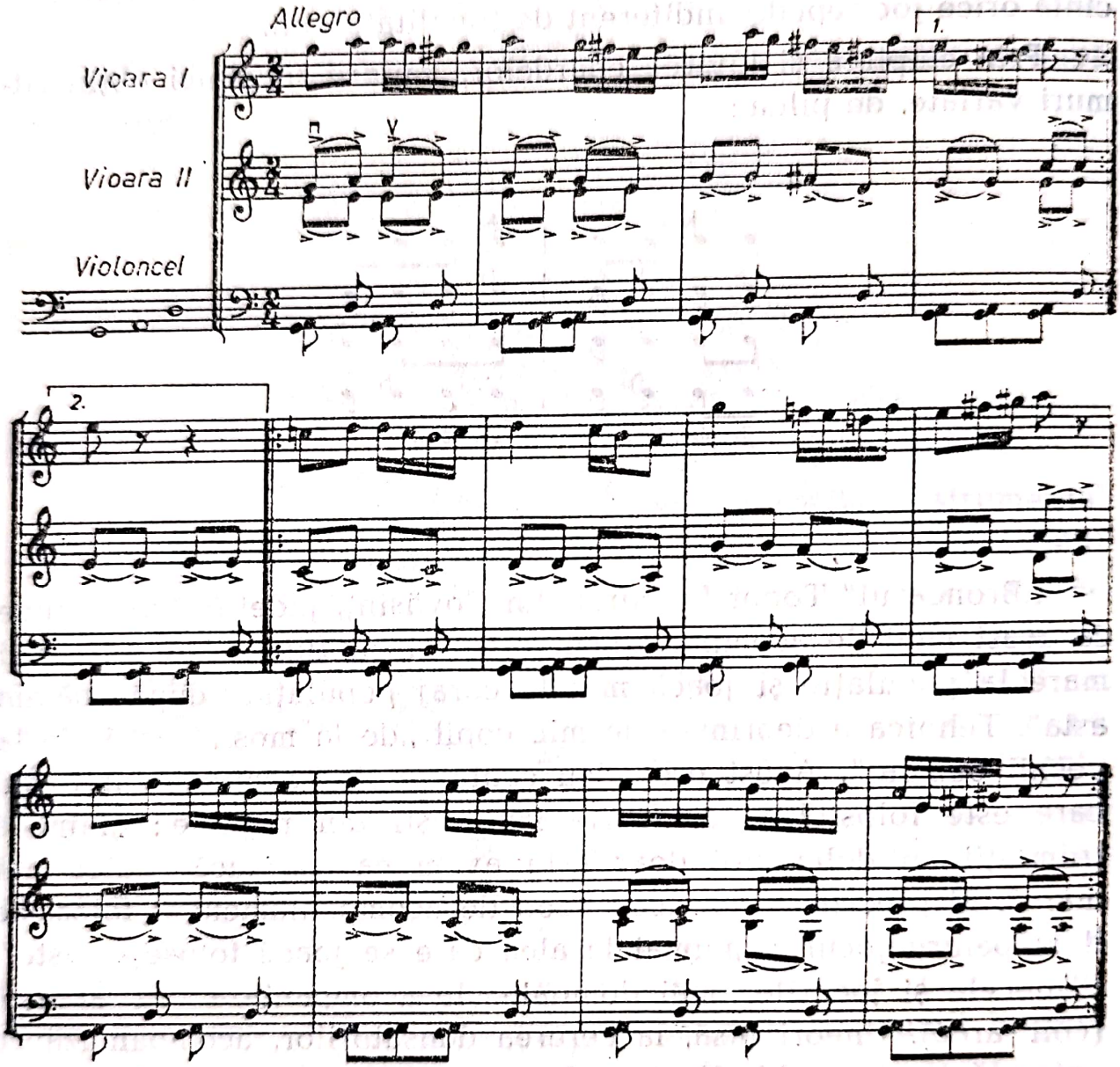
[72] Arhiva Institutului de cercetări etnologice şi dialectologice, culeg. Mircea Chiriac, Covăsinţ, judeţul Arad, 30.12.1949.

Scanned with OKEN Scanner

ARDELEANĂ

Cules și notat de
Ioan T. Florea, 1950

Covăsînț (Arad)
Inf.: Pătruț Martin, 19 ani (vioara I), Crăciun Martin, 58 ani (vioara II) și Todor Lingurar, 60 ani (violoncel)

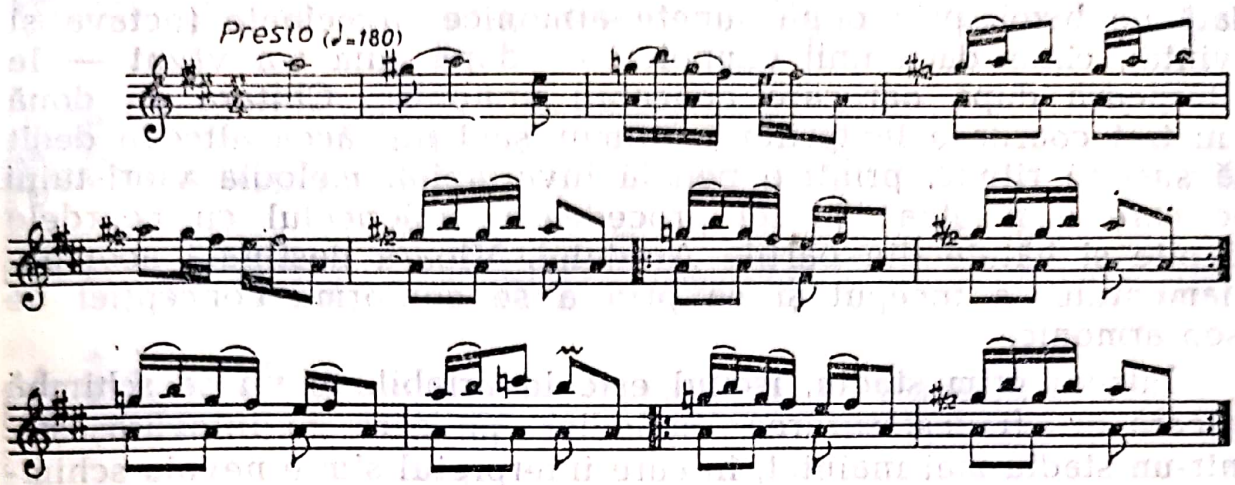


După cum se poate vedea, ori de cîte ori vioara secundă nu dublează la octava inferioară melodia viorii prime, acompaniamentul se bizuie pe ison.

Isonul este folosit adesea și de către vioriștii care obișnuiesc să cînte de unul singur. Ei ating în acest scop cu arcușul coarda

Scanned with OKEN Scanner

liberă vecină. Astfel în următorul crîmpei, pe care l-am extras dintr-un joc maramureșean *(Jocul fecioresc)*, cules de Béla Bartók de la lăutarul Pătru Covaci din Glod [73].



Exemplul nostru vine totodată să întărească cele spuse mai înainte despre polifonia unor cordofone. Este mai mult decît probabil că originea acesteia este spontană; din atingerea întîmplătoare a unor coarde libere în timpul execuției s-a născut prin obișnuință și generalizare un sistem.

*

Exceptînd eterofonia, toate rudimentele de polifonie arătate în cele dinainte sînt bazate pe ison. Foarte vechi în muzica tuturor popoarelor, isonul își trage obîrșia din rezonanța naturală. Dintre cele dintîi instrumente muzicale folosite de om, idiofonele fac să răsune tot timpul o fundamentală. Melodiile cîntate din asemenea instrumente se așternpe un ison invariabil, mai tare sau mai puțin tare, însă întotdeauna prezent. Este firesc ca o asemenea fundamentală armonică să se statornicească cu vremea în conștiința muzicală a oamenilor, să fie preluată de cîntarea vocală și să alcătuiască prima treaptă a cîntării pe mai multe voci.

Departe de a fi un atribut al culturii europene, cîntarea polifonică a putut să se ivească concomitent în mai multe părți ale globului. În lumea malaezo-indoneziană, la malaezieni și polinezieni, de pildă, răsună cîntări polifonice bazate pe ison, ecou al unei străvechi culturi muzicale populare.

---

[73] B. Bartók, *lucr. cit*, nr. 155 a, p. 126—127.

Armonia lăutărească s-a dezvoltat la noi, în bună parte, pornind de la străvechiul principiu al isonului. Chiar cele două sunete de hang scoase alternativ de țeava de ison a carabei duble a cimpoiului nu sînt în fond decît o întărire a pedalei dată de bîzoi, prin două sunete armonice învecinate (octava și cvinta), chiar dacă unii cimpoieri — după cum s-a văzut — le alternează după oarecare concepții armonice. Chitara cu două sau trei coarde a lăutarilor maramureșeni nu făcea altceva decît să susțină ritmic, printr-o pedală invariabilă, melodia vioristului pe care o însoțea; la fel procedează violoncelul cu coardele ciupite și bătute din părțile Aradului. Vioara destinată acompaniamentului a început și ea prin a se conforma concepției de ison armonic.

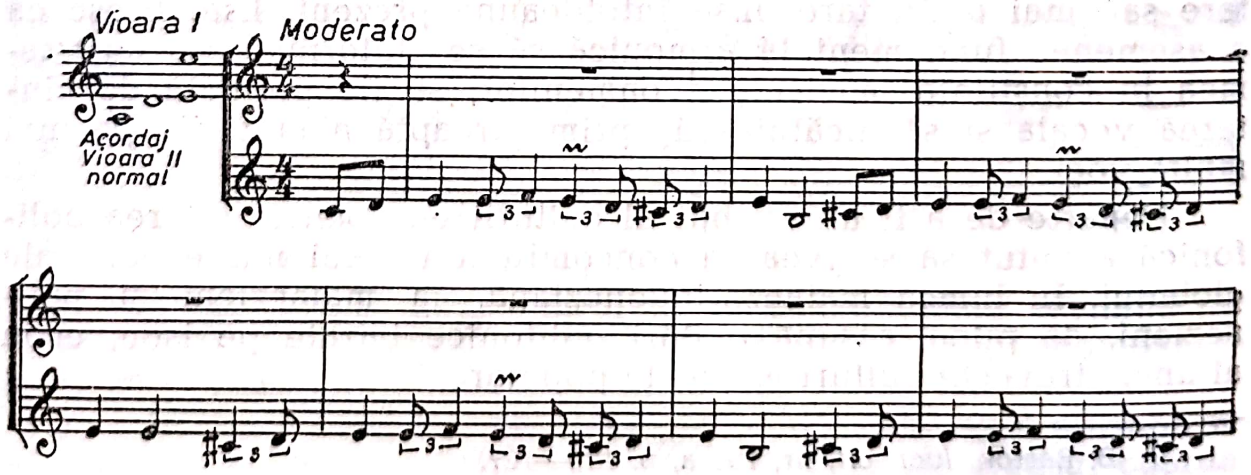
Într-un prim stadiu, isonul este invariabil. El nu se schimbă oricare ar fi desfășurarea melodiei pe care o întovărășește. Într-un stadiu mai înaintat, în care interpretul simte nevoia schimbării armoniei, isonul își modifică înălțimea după conținutul armonic al melodiei pe care o sprijină.

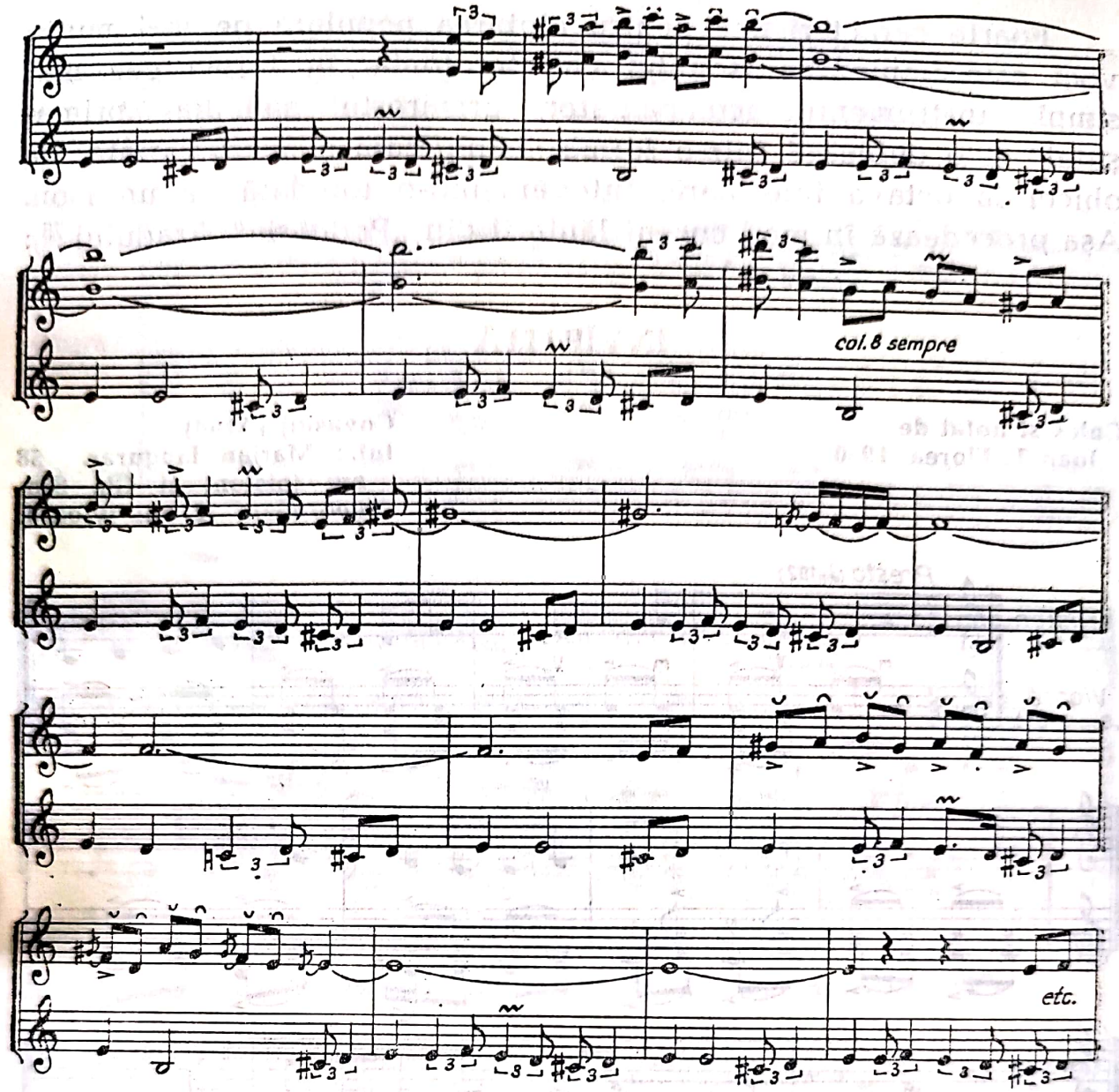
Isonul poate să evolueze uneori într-un „basso ostinato". Astfel, în exemplul care urmează, o *Manea*, cîntec turcesc liric, pe care lăutarii din Muntenia îl cîntă cînd li se cere :

MANEAUA TURCEASCĂ

Fg. 4091
Culeg.: Paula Carp și C. Zamfir, 1949
Transcr.: P. Bentoiu

Clejani (Ilfov)
Inf.: Pîrvan Răgălie, 36 ani (vioara I) și Costică Nederescu, (vioara II)





După cum se vede, melodia viorii prime, construită pe o scară cromatică, se sprijină pe un „basso ostinato" executat de o vioară secundă. Pentru a da cîntării un colorit oriental și în ce privește sonoritatea, vioara primă primește o scordatură tipică : coarda *la* este coborîtă la *mi*, iar cele două strune, acordate în octava *mi* [1]-*mi* [2], sînt apropiate pe căluș și călcate deodată cu degetele și arcușul, încît melodia este cîntată tot timpul în octave [74].

[74] Cele două viori erau însoțite și de o cobză, care, la rîndul ei, executa o pedală armonică, asemenea într-o manieră ostinato, pe fundamentală (*mi*) și cvinta acesteia (*si*), întărită din loc în loc de o sensibilă inferioară (*la*

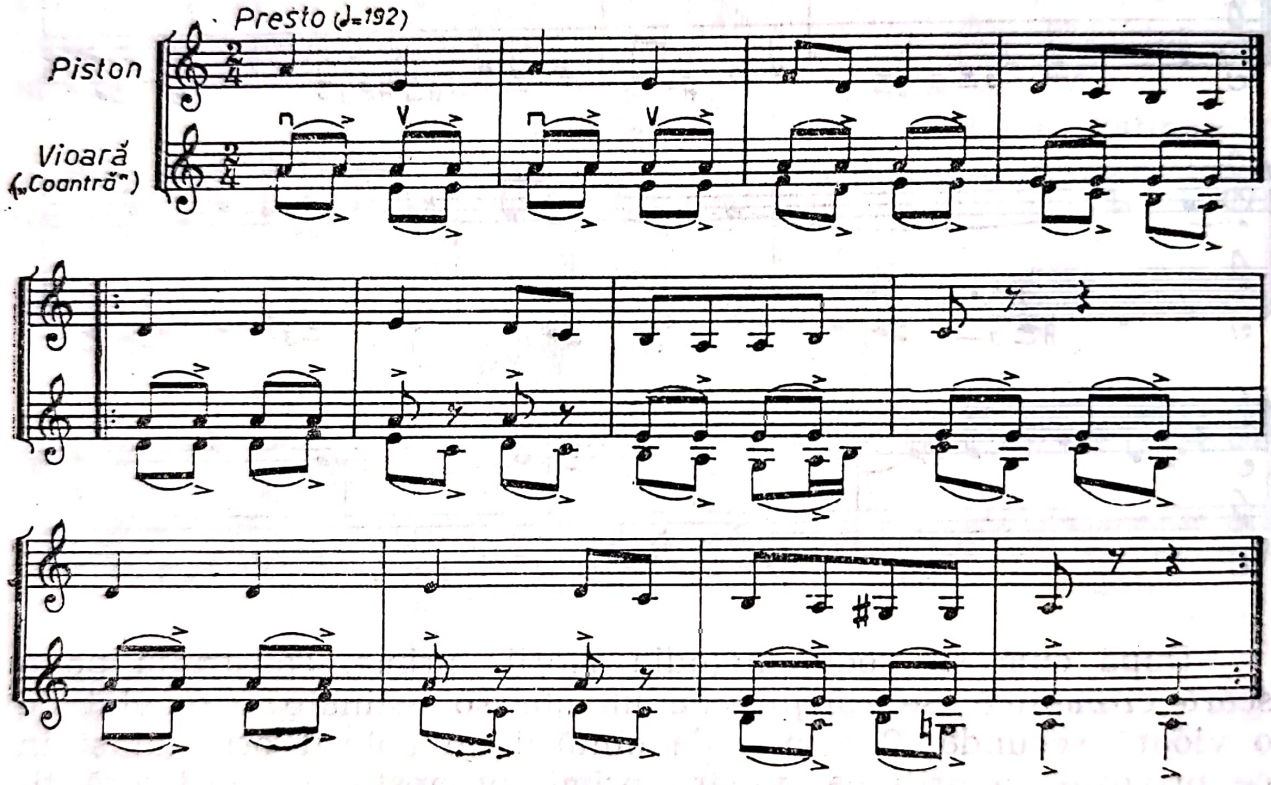
Scanned with OKEN Scanner

Foarte caracteristică pentru cîntarea populară pe mai multe voci este împletirea isonului cu eterofonia. În forma cea mai simplă, instrumentul acompaniator urmărește melodia „primașului" și o dublează într-o formă simplificată și ușor variată, de obicei la octava inferioară, întovărășind-o totodată de un ison. Așa procedează în mod curent lăutarii din „Podgoria" Aradului [75]:

ÎNVÎRTITĂ

Culeș și notat de
Ioan T. Florea, 1950

Covăsinț (Arad)
Inf.: Marian Lingurar, 58 ani (piston) și Gh. Sîngeorgean, 32 ani (vioară)



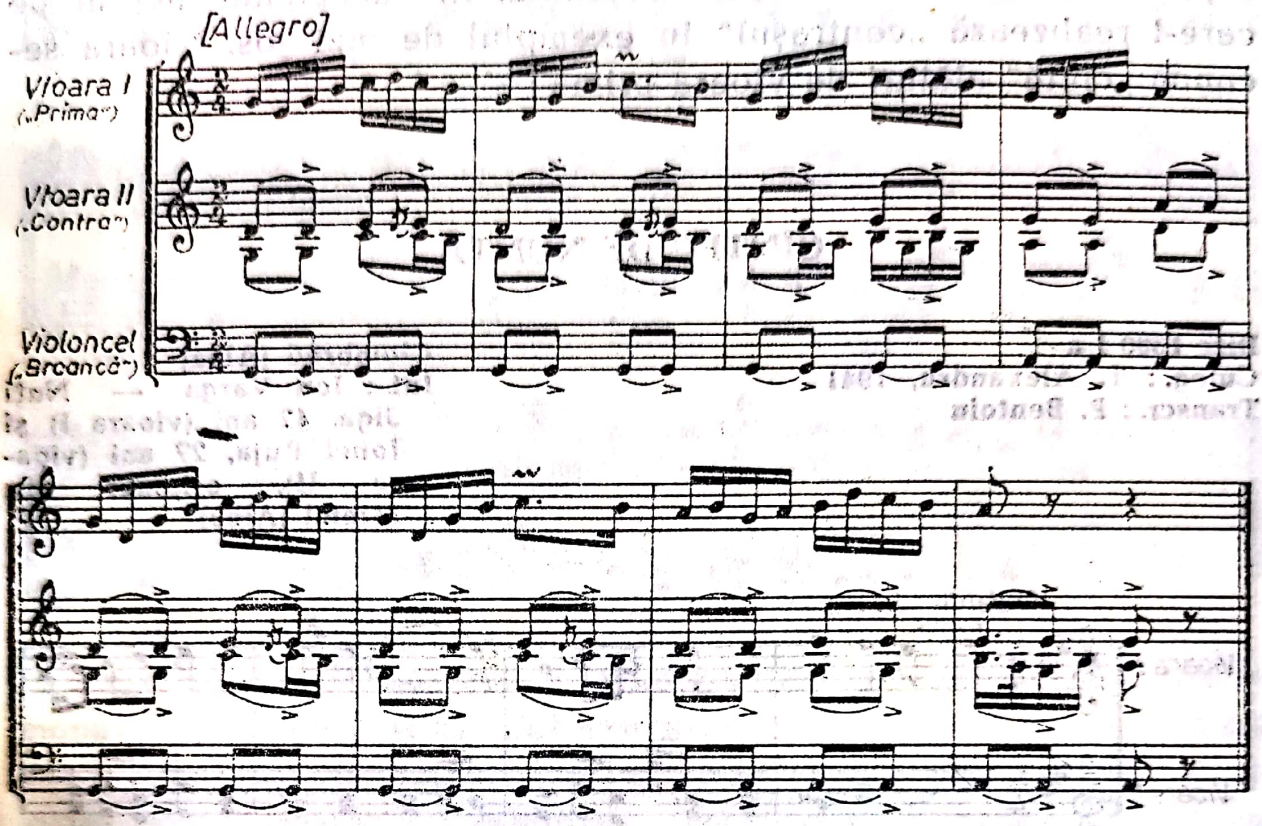
(Continuare)

diez). Această pedală era arareori întreruptă de alte armonii. Ca și vioara secundă, nici pedala cobzei nu ținea seamă de eventuale nepotriviri cu melodia viorii prime. O transcriere sumară și fragmentară a acestei melodii a fost publicată în cuprinsul studiului *Contribuții la studiul armoniei muzicii noastre populare*, de Zeno Vancea, *lucr. cit.*, p. 14, iar o transcriere completă, în volumul *Instrumentele muzicale...*, *lucr. cit.*, nr. 79, p. 280—287.

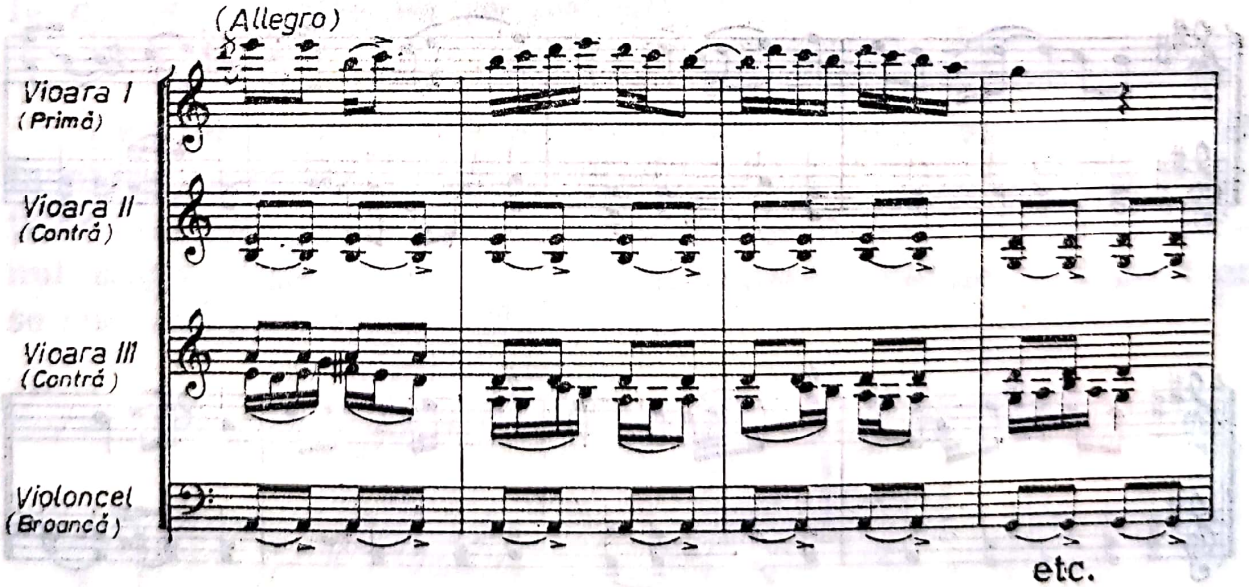
[75] A se vedea în acest sens și *Ardeleană* de la p. 76 a scrierii de față.

Scanned with OKEN Scanner

Pe alocuri eterofonia este întregită de contramelodii, pe care „contrașul" le țese în acompaniamentul pe care-l realizează. Astfel în fragmentul următor, împrumutat dintr-o *Ardeleană* notată de același culegător :



Alteori întîlnim o veritabilă contrapunctare a melodiei principale, realizată în exemplul nostru de al doilea „contraș".

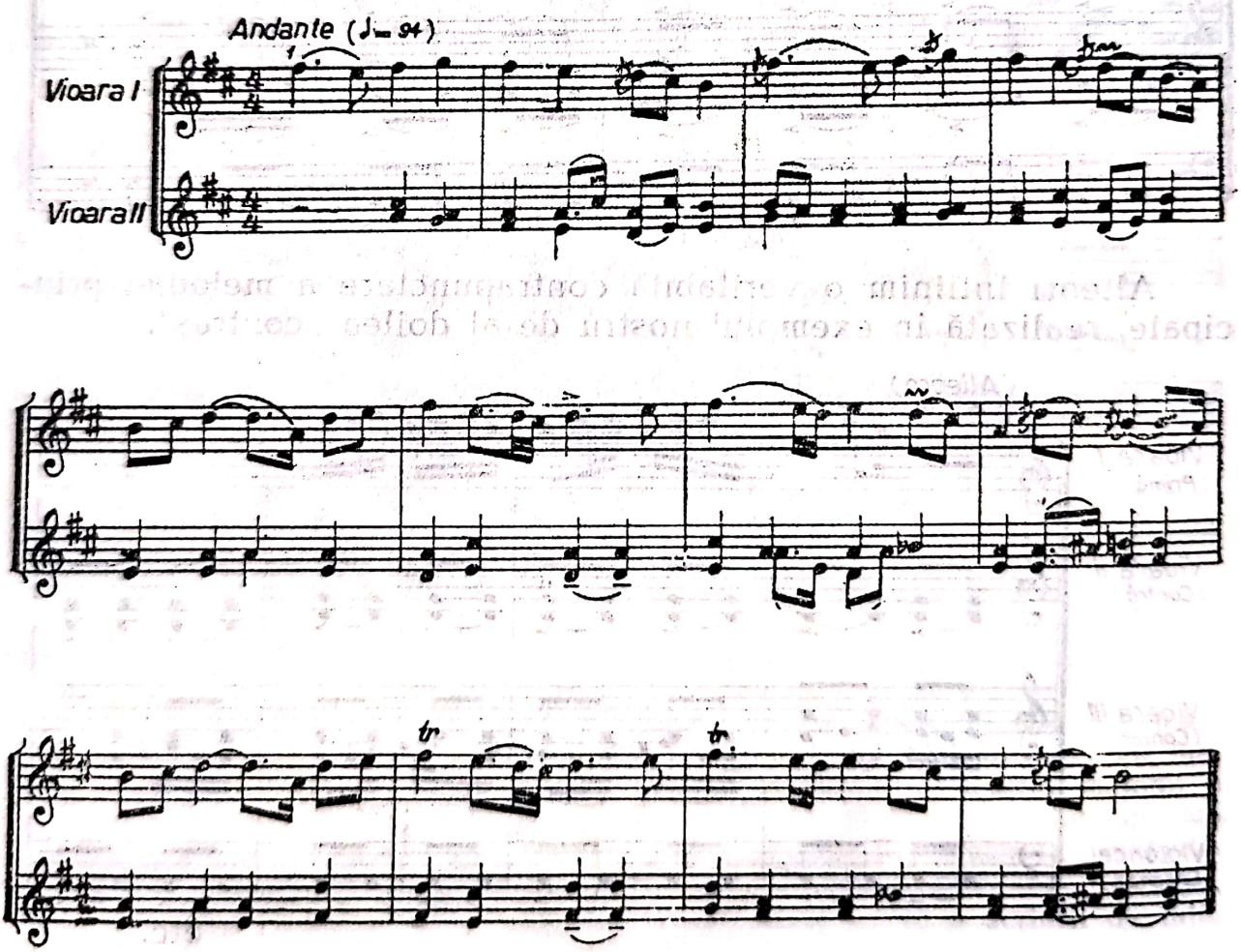


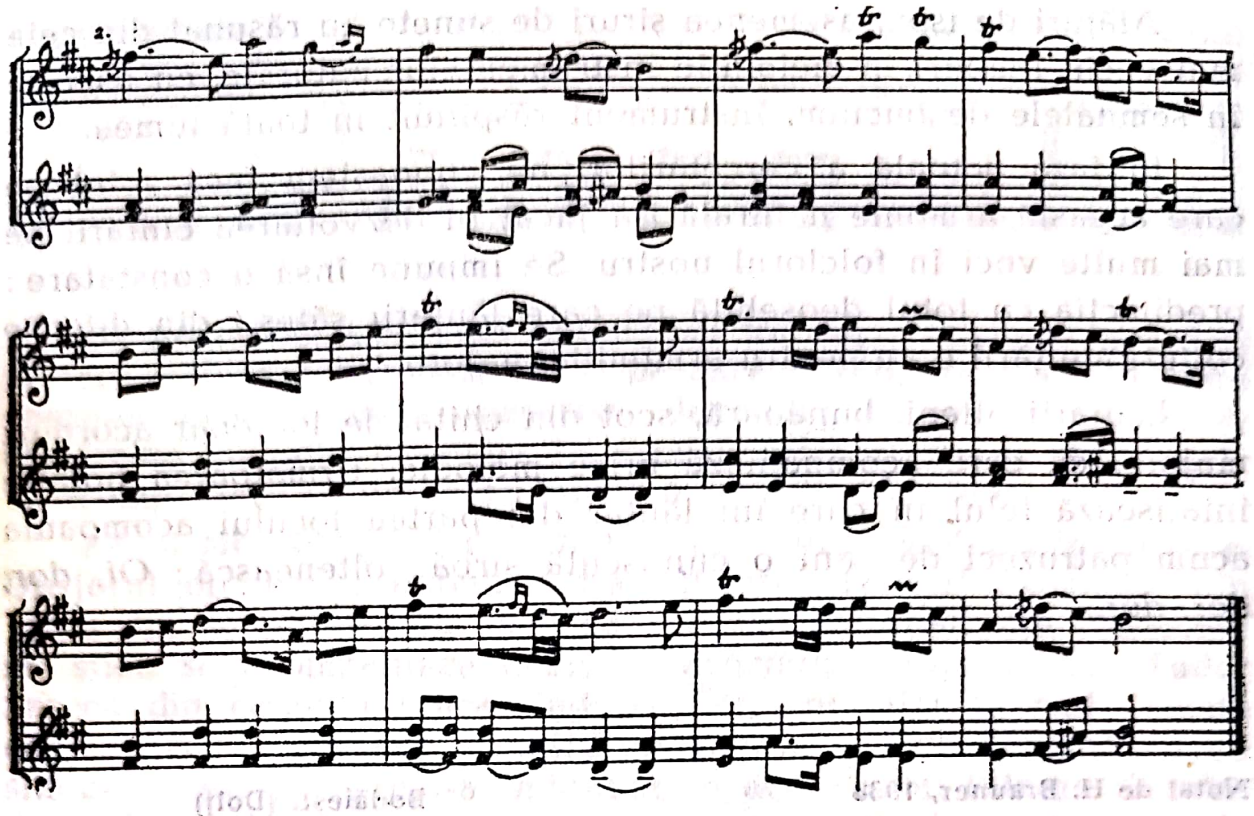
Un asemenea mod de acompaniere bazat pe împletirea isonului cu eterofonia duce implicit la un mers liniar în conducerea vocilor, în care paralelismele de tot felul abundă. Aceeași concepție stăruie, într-o formă evoluată, în acompaniamentul pe care-l realizează „contrașul" în exemplul de mai jos. Vioara secundă „cîntă" alături de vioara primă :

CÎNTEC DE NUNTĂ

Disc 1380 I a
Culeg.: T. Alexandru, 1941
Transcr.: P. Bentoiu

Ciumbrud (Alba)
Inf.: Ion Varga — Nuți Jiga, 42 ani (vioara I) și Ionel Ruja, 27 ani (vioara II), originar din Stremț (Alba)

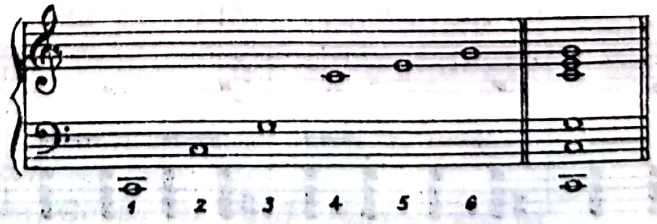




Procesul activ de creaţie artistică care se petrece în cîntarea populară în însuşi momentul execuţiei — cînd de fapt orice piesă folclorică este elaborată — se vădeşte aici în aspectul diferit al celor două „strofe" ale cîntecului. După cum se poate lesne băga de seamă, variaţiile au survenit atît la melodie cît şi la acompaniament. Departe de a fi stereotipă, armonia „contraşului" este la fel de vie ca şi melodia „primaşului".

•

Rezonanţa naturală a jucat din capul locului un rol de seamă în dezvoltarea cîntării pe mai multe voci. În succesiunea sunetelor armonice, fundamentalei îi urmează octava, cvinta şi trisonul major. Primele şase sunete armonice alcătuiesc, după cum se ştie, acordul perfect major :



Scanned with OKEN Scanner

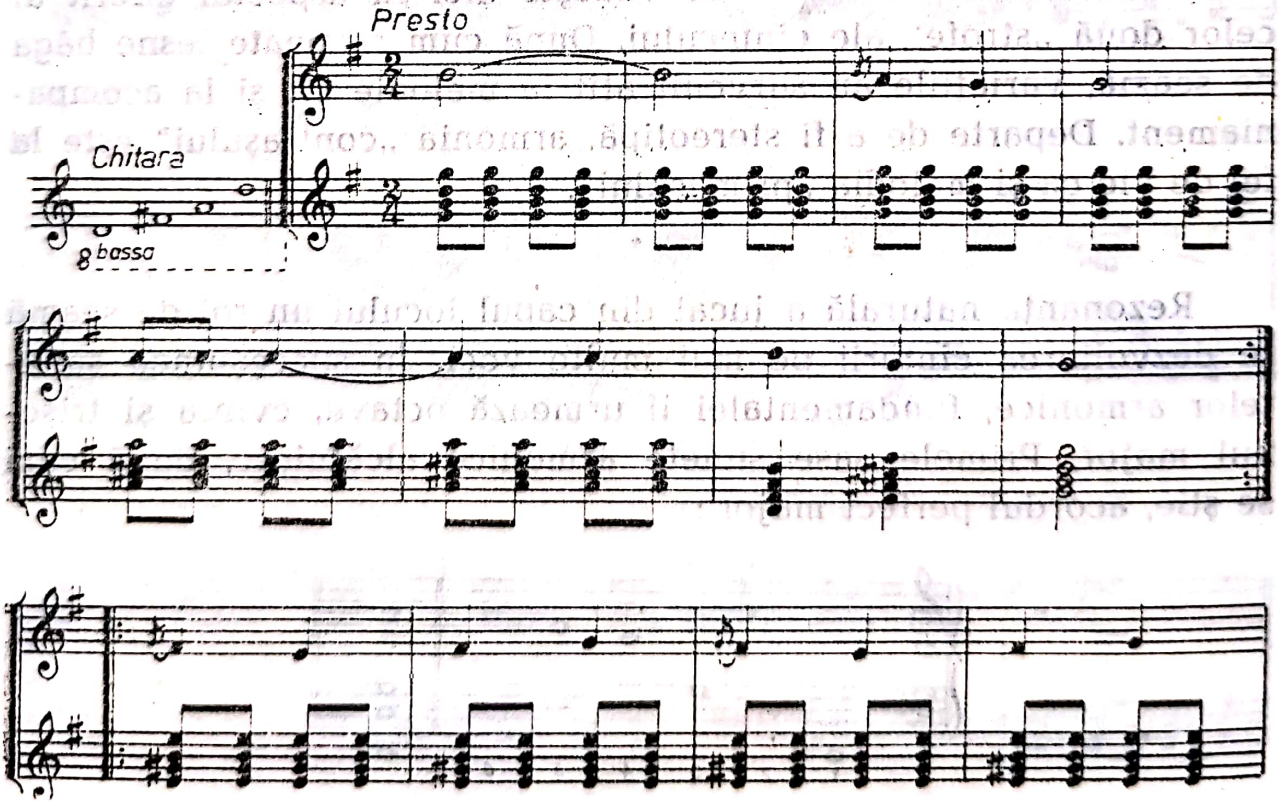
Alături de ison, asemenea șiruri de sunete au răsunat din cele mai vechi timpuri în melodiile instrumentelor naturale, cu osebire în semnalele de bucium, instrument răspîndit în toată lumea.

În faza actuală a cercetărilor, nu cunoaștem încă rolul pe care această armonie naturală l-a jucat în dezvoltarea cîntării pe mai multe voci în folclorul nostru. Se impune însă o constatare: predilecția cu totul deosebită pe care lăutarii sătești din diferite colțuri ale țării o au pentru armoniile majore.

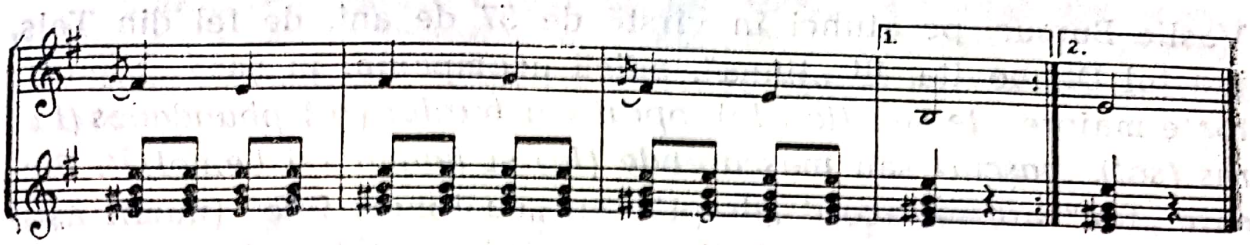
Lăutarii olteni, bunăoară, scot din chitarele lor doar acorduri majore, cu care acompaniază orice melodie. Următoarea notație înfățișează felul în care un lăutar din partea locului acompania acum patruzeci de ani o cunoscută sîrbă oltenească: *Of, dor, dor, dor...*

Notat de H. Brauner, 1938

Bodăiești (Dolj)
Inf.: Gh. Căldăraru-Doicin, 18 ani (chitară)



Scanned with OKEN Scanner



Se poate observa cum chitaristul foloseşte exclusiv acorduri perfect majore, în aceeaşi stare, pe care le obţinea scurtînd toate coardele deodată, prin apăsarea degetului în aceeaşi cază. El urmăreşte melodia oarecum în sens paralel şi nu se sinchiseşte să acompanieze cu un acord major o melodie în minor.

Acest mod de gîndire armonică este încă răspîndit în Oltenia. Dirijorul orchestrei populare de concert „Taraful Gorjului" din Tîrgu Jiu se plîngea în 1949 că cei trei chitarişti din ansamblu nu ştiau să acompanieze decît cu acorduri majore. Iar Tudor Sarcea din comuna Ianca, judeţul Olt, premiat la mai multe concursuri ale mişcării artistice de amatori, călca deodată cu un singur deget, pe care l-a îmbrăcat în acest scop într-un degetar de piele, toate strunele chitarei sale, acordată într-un acord de *re major*. Oricare ar fi fost cuprinsul armonic al melodiilor pe care le cînta din solz de peşte, le acompania invariabil cu acorduri perfect majore în stare directă. Tot aşa acompania din „tambura" sa, înrudită cu chitara, şi Ion Pera din Păuliş, judeţul Arad [76]. Pare evident că în astfel de cazuri — şi în altele asemenea — precumpăneşte ritmul.

Pare-se că spre a înlătura neajunsurile care rezultă dintr-un astfel de procedeu, unii dintre lăutarii olteni, cu o concepţie armonică mai evoluată, elimină terţa din acordajul chitarelor.

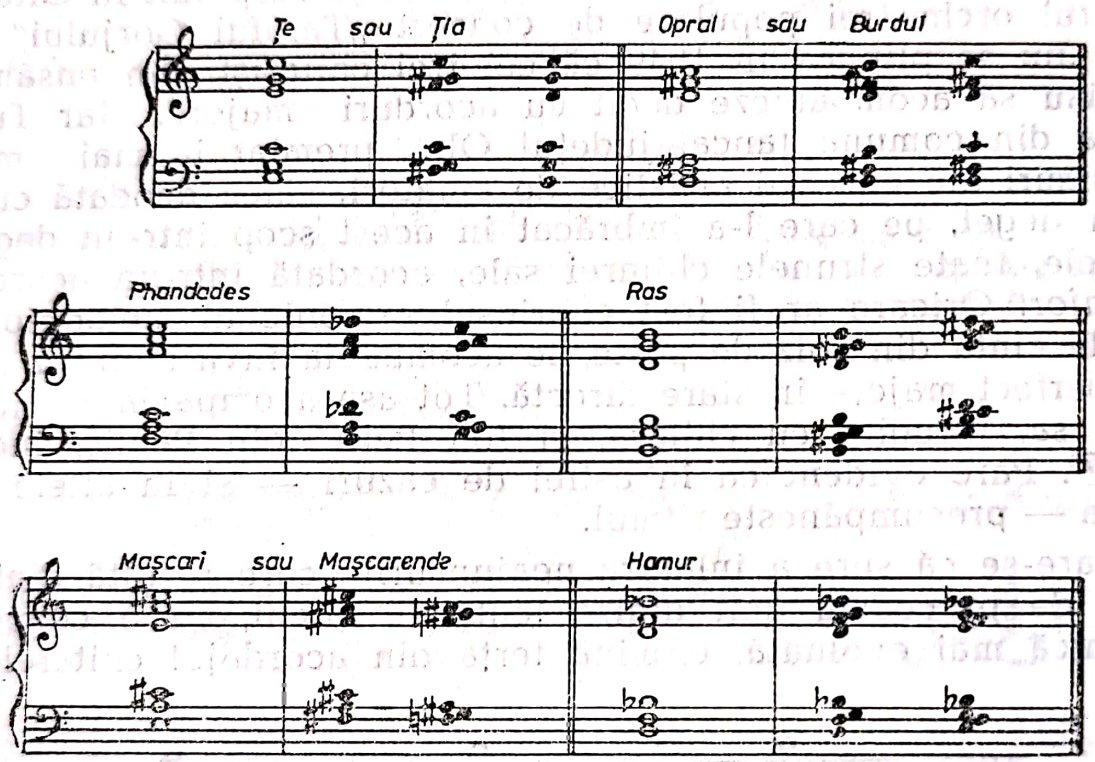
Un extrem de interesant studiu al lui Harry Brauner, din 1936, din păcate neterminat, al cărui manuscris se află în păstrarea Institutului de cercetări etnologice şi dialectologice [77], codifică principiile armonice ale unui talentat cobzar, pe nume

[76] T. Alexandru, *Instrumentele muzicale...*, *lucr. cit.*, ex. muzical nr. 78, p. 279—280 şi cele relatate la p. 327.

[77] Harry Brauner, *Cobza lui Vasile Bursuc*, ms. nr. 5.

Scanned with OKEN Scanner

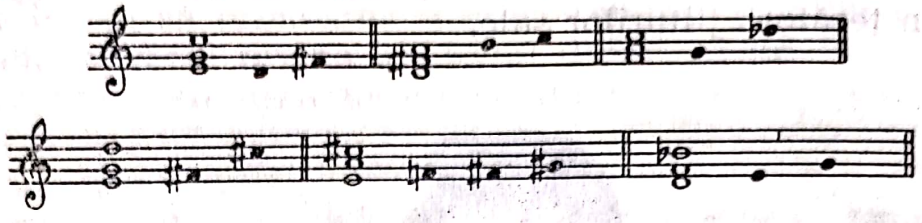
Vasile Bursuc, pe atunci în vîrstă de 57 de ani, de fel din Teiș, județul Dîmbovița. El „ținea", adică acompania, în șase „tonuri", toate majore : *țe* sau *ția (do)*, *opral* sau *burdoi (re)*, *phandades (fa)*, *ras (sol)*, *maşcari* sau *maşcarende (la)* și *hamur (si bemol)*[78]. Fiecare „ton" are un acord „drept" sau „cu tonuri fixe" (numit așijderea „ton"), pe care se bizuie acompaniamentul și două acorduri „fărdă", cu note străine, destinate să îmbogățească acompaniamentul. Întrebuințarea acestora din urmă nu este obligatorie, ci ține de virtuozitatea cobzarului care își colorează cu ele „țiiturile", adică formulele de acompaniament.



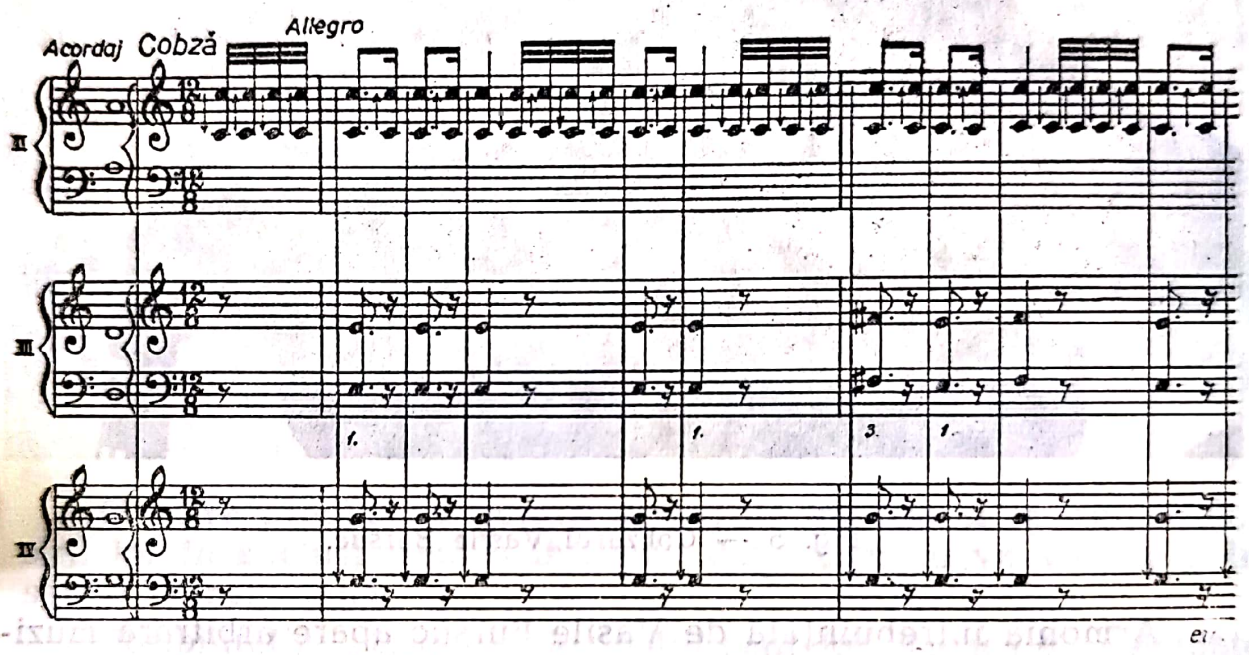
[78] Terminologia este în țigănește. *Țe* sau *ția*, termen muzical, derivă evident din terminologia muzicală germană ; *opral* înseamnă „sus", după coarda *re*, aflată în partea de sus a cobzei ; *burdoi*, termen muzical, derivă probabil din medievalul *bordone*, numind totodată coarda cea mai groasă a instrumentului ; *phandades* înseamnă „închis", după tehnica de obținere a sunetului respectiv, prin scurtarea (închiderea) coardei libere *re* cu degetul ; *ras*, termen muzical, provine din terminologia muzicală orientală ; *maşcari* sau *maşcarende* înseamnă „mijlocar", după locul coardei respective pe tabla de armonie a cobzei ; iar *hamur* este iarăși un termen muzical propriu-zis, fără alt înțeles (derivat poate din germanul *H moll = si minor*, deși numește acordul major al lui *si bemol*).

Scanned with OKEN Scanner

Tehnica de figurare a acordurilor, specifică cobzei, îndulceşte asprimea pe care o introduc sunetele „fărdă". Acestea, de altminteri, sună în ţesătura ţiiturilor ca note melodice: broderii, note de pasaj, apogiaturi:



Bunăoară în următoarea ţiitură la *Brîul pe şapte*[79], *fa diez* colorează acordul lui *do* major ca apogiatură superioară a terţei:



Vasile Bursuc numea modulaţia „torsură" sau „întorsură". El socotea „torsuri" şi folosirea într-o melodie oarecare a unor acorduri, care — după el — aparţineau altor „tonuri". „Aici am mai

[79] În notaţia de faţă, cercetătorul a scris cîte o pereche de portative pentru fiecare cuplu de coarde ale cobzei, spre a se putea analiza în amănunt tehnica de acompaniament. (Cobza se scrie însă, în mod obişnuit, pe un singur portativ sau cel mult pe două). Săgeţile arată direcţia penei cu care cobzarul ciupeşte strunele instrumentului, iar cifrele din josul portativelor, digitaţia. Cuplurile de coarde sînt indicate de cifrele romane puse în stînga acoladelor. La capătul exemplului s-a indicat totodată acordajul celor trei perechi de coarde ale cobzei, pe care s-a realizat „ţiitura" în chestiune.

multe torsuri — zice el. Încep la *opral*, trec la *phandades*, la *ras*, la *țe*. Astea sînt toate întorsurile la care lucrează cîntecul ăsta".

Alte acorduri, bunăoară cele minore, Bursuc le socotea „fărdă", străine de „tonul" respectiv și le folosea doar spre a îmbogăți armonia. „Fărdă" socotea și alte sunete care apăreau pe alocuri în țesătura țiiturilor sale.

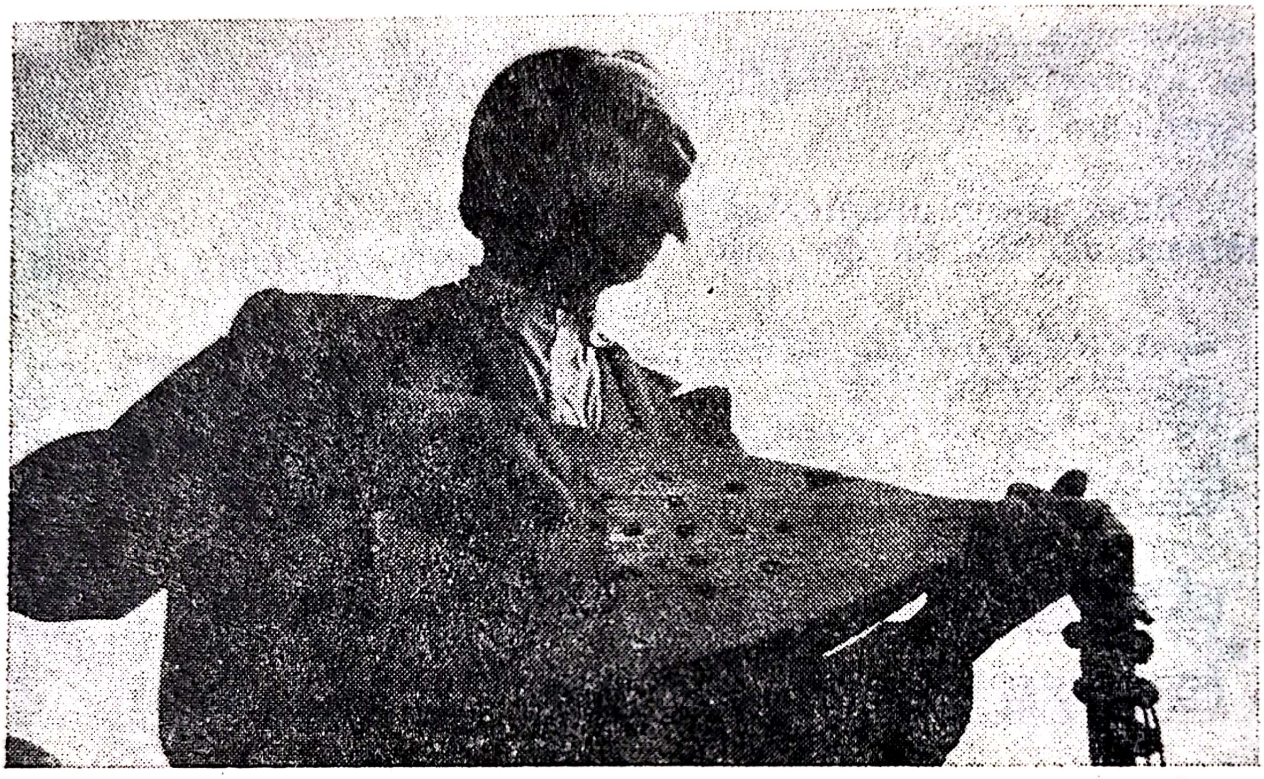
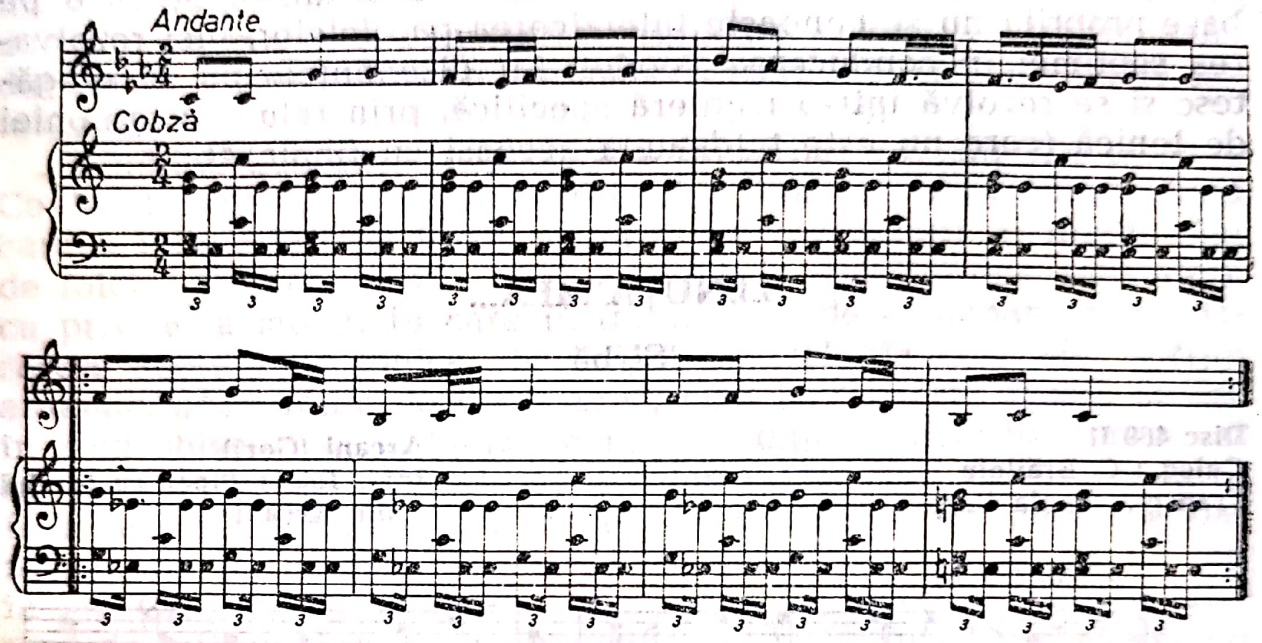


Fig. 5 — Cobzarul Vasile Bursuc.

Armonia întrebuințată de Vasile Bursuc apare arbitrară muzicianului adăpat la izvoarele armoniei occidentale, în ciuda unor principii clar conturate, abia schițate în cele de mai sus. S-ar părea că lăutarul nostru dibuiește tonalitatea unei melodii oarecare și întîrzierea — deși plină de farmec — cu care se stabilește pe o armonie pe care urechea învățată cu „regulile tradiționale ale bunei cuviințe muzicale" — ca să folosesc expresia lui A. Kastalski [80] — o socotește corectă, pare stîngăcie. Iată spre pildă felul în care cobzarul nostru a acompaniat cunoscutul cîntec lăutăresc (de obîrșie orientală) atribuit lui Barbu Lăutaru. Primele

[80] A. Kastalski, *Особенности народно-русской музыкальной системы*, Moscova, 1961, p. 5.

cinci măsuri ale cîntecului primesc acordul de *do* major, deşi melodia este minoră (în modul eolian). Abia în măsura a şasea cobzarul intervine cu acordul *do* minor, pe care-l socoteşte străin („fărdă, adăugăm de la noi" — zice Bursuc), deşi după canoanele rigide ale armoniei oficiale cele trei măsuri sub care stăruie acest acord ar trebui să primească o altă armonie. În ultima măsură a cîntecului, cobzarul revine la „tonul drept" al lui "ţia", pe care-l consideră adevărata armonie a cîntecului :



O mare predilecţie pentru armoniile majore şi tendinţa folosirii lor în exclusivitate o întîlnim, după cum se va vedea, şi în satele Transilvaniei.

Posibilităţile tehnice ale instrumentelor muzicale destinate acompaniamentului, în special ale celor cu coarde, au contribuit la dezvoltarea limbajului muzical armonic pe care-l întîlnim în zilele noastre de-a lungul şi de-a latul ţării, în diferite stadii de evoluţie [81].

Pedala armonică devine variabilă într-un stadiu mai înaintat al gîndirii armonice, în care interpreţii populari simt nevoia schimbării armoniei, pe potriva înţelesului melodiei pe care o însoţesc.

[81] Este cert că muzica instrumentală a jucat un rol însemnat în dezvoltarea muzicii polifonice. Ne-o dovedeşte, între altele, termenul „organum", dat după cum se ştie uneia din formele primitive de polifonie vocală, termen ce înseamnă totodată instrument.

Scanned with OKEN Scanner

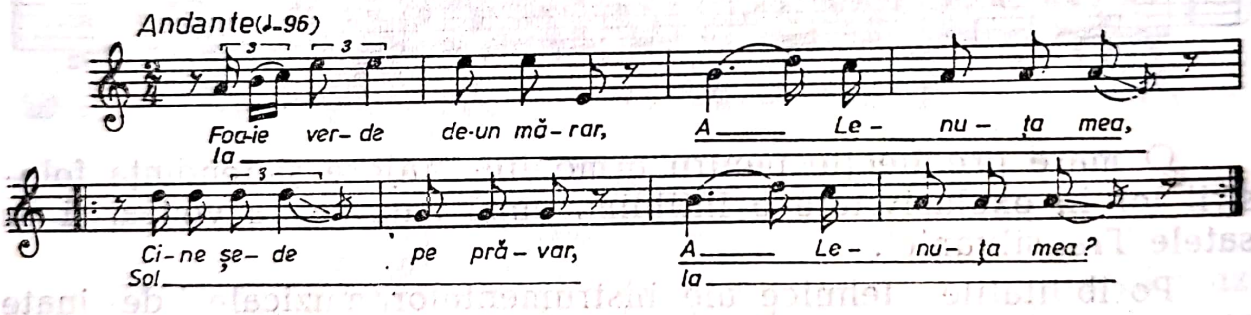
Cînd melodia pe care o acompaniază descrie acordul de tonică, ei execută acest acord, iar cînd melodia cere un alt sprijin armonic, instrumentul sau instrumentele de acompaniament părăsesc acordul de tonică, urmînd firul melodiei. Lăutarii continuă să gîndească în armonii de o durată mai mare. Ei folosesc pedale armonice, fără să se sinchisească de nepotriviri de mai mică importanță dintre melodie și armonia pe care aceasta se sprijină. Acordul de căpetenie este cel de tonică. Absența sensibilei în melodiile modale ori pentatonice schimbă funcția dominantei, modificîndu-i tendința spre tonică. Înlănțuirea acordurilor se face pe baze proprii : nu se cunoaște interzicerea paralelelor, nici rezolvarea septimei în conducerea vocilor, iar disonanțele nu se pregătesc și se rezolvă într-o manieră specifică, prin reluarea armoniei de tonică (care nu este totdeauna aceeași cu finala) [82].

LENUȚA MEA...

Sîrbă

Disc 469 II
Culeg. : C. Brăiloiu
Transcr. : Paula Carp

Arcani (Gorj)
Inf. : Ioana Piper cu taraful din Arcani



Așa cum am mai arătat, împletirea eterofoniei cu isonul duce în chip firesc la un mers paralel în conducerea vocilor. Credem

---

[82] Vezi în această privință studiul lui György Ligeti, *Egy Aradmegyei román együjtes*, publ. în volumul omagial închinat lui Z. Kodály, cu prilejul împlinirii vîrstei de 70 de ani : *Emlékkönyv Kodály Zoltán 70 születés-napjára*, întocmit de Bence Szabolcsi și Denes Bartha, Budapesta, Akademiai Kiadó, 1953, p. 399—404, precum și textul comunicării : *Armonizarea poporană exemplificată prin muzica lăutarilor din Covăsînț (jud. Arad)*, făcută de același, la centrul din Cluj al Institutului de folclor în cursul anului 1950. Manuscrisul acestei comunicări se află în păstrarea Institutului de cercetări etnologice și dialectologice (Ms, C. 16). În cercetările sale, Ligeti s-a slujit de un mănunchi de notații făcute la fața locului de compozitorul Mircea Chiriac.

Scanned with OKEN Scanner

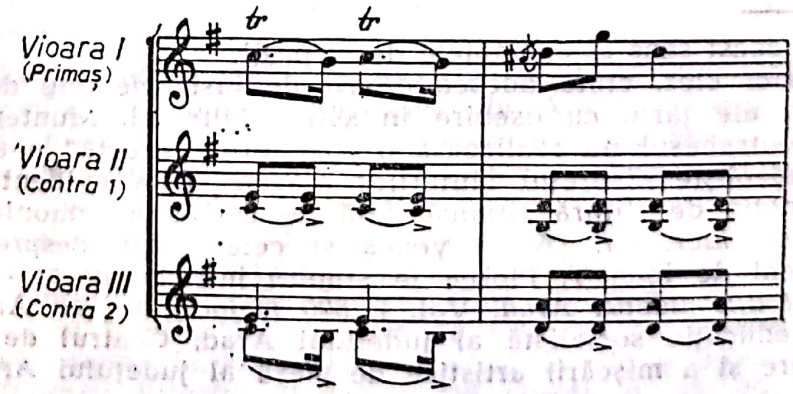
că de aici derivă stilul liniar caracteristic al armoniei lăutarilor noștri de la sate.

În această sîrbă oltenească, acompaniamentul se bazează pe două armonii : acordul minor de tonică *(la)* și un acord major, așezat cu un ton mai sus *(sol)*. Acesta din urmă nu poate fi considerat nici acord de dominantă nici de subdominantă. Folosirea lui este în afara principiilor sistemului funcțional apusean.

Contrabasul pendulează, pe valori de optimi, între *la—mi*, respectiv *sol—re*, în vreme ce viorile secunde și chitara execută într-o țiitură ritmică pe valori de șaisprezecimi, acordurile de *la* minor și *sol* major. (La începutul măsurilor a doua și a patra, acordul lui *la* minor suferă o oarecare modificare, întrucît basul intonează în loc de *mi* un *fa diez* intonat ceva mai jos.)

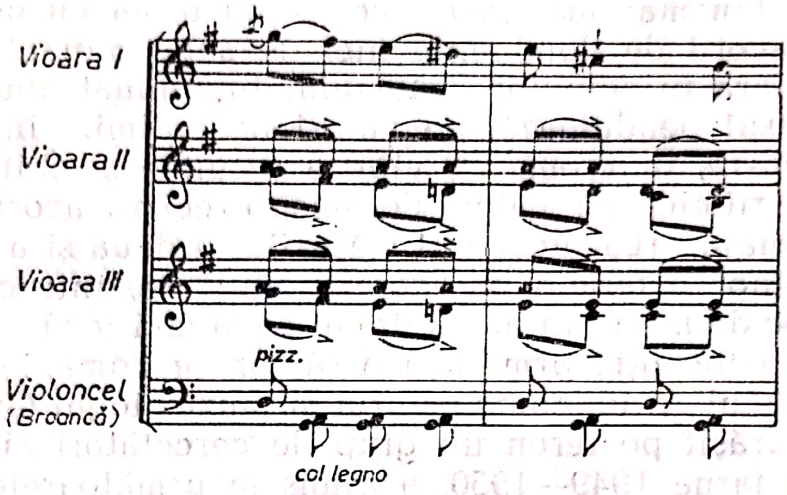
Studiind concepția armonică a lăutarilor români din comuna Covăsînț, județul Arad, compozitorul și muzicologul György Ligeti care a întovărășit pe teren un grup de cercetători ai Institutului de folclor în iarna 1949—1950, a ajuns la următoarele constatări, cu privire la modul în care instrumentele de acompaniament părăsesc acordul de tonică, de îndată ce melodia cere alt sprijin armonic. „Armoniile de deplasare", cum le numește Ligeti, se fac în mod obișnuit la distanță de un ton față de acordul tonicei și anume : în melodiile bazate pe un mod major *(Do, Fa, Sol)* se preferă deplasarea cu un ton în sus, în vreme ce în melodiile bazate pe un ton minor *(re, mi, la)* se preferă deplasarea cu un ton în jos. Cît privește melodiile care încep pe o bază tonală și sfîrșesc pe alta (melodiile „major-minore"), ele sînt acompaniate cu acorduri clădite pe cele două baze tonale, plus deplasările respective. Relația *tonică — armonie de deplasare — tonică* înlocuiește aci relația *tonică — dominantă — tonică.*

Cîteodată, secunzii execută deplasări în direcții deosebite, interpretînd fiecare în alt chip conținutul armonic al melodiei primașului, de unde neașteptate disonanțe :



Scanned with OKEN Scanner

Disonanţe curioase rezultă şi din împletirea armoniei cu eterofonia. Al doilea secund, îndeosebi, obişnuieşte să dubleze melodia la octava inferioară, întovărăşind-o de ison [83]. El cîntă naturale sunetele alterate de primaş :



Atonalismul este exclus de simţul tonal al executanţilor, care readuc vocile divergente pe acordul de tonică omnipotent, rezolvînd astfel disonanţa.

Conducerea vocilor este în bună parte hotărîtă de tehnica proprie instrumentelor cu arcuş. Contraşii prind armoniile cît mai comod, de unde abundenţa coardelor libere, precum şi absenţa terţei din multe acorduri.

Melodia primaşului nu este armonizată punct cu punct, ci pe durate mai mari, prin pedale armonice, iar acompaniamentul se împleteşte la tot pasul cu fragmente de melodie. De fapt, armonia lăutarilor din Covăsinţ este o combinaţie între eterofonie şi o armonizare sumară cu caracter improvizatoric. Schimbările de acord nu se fac concomitent şi pe acelaşi acord la toate instrumentele care acompaniază [84], iar faţă de melodie, armonia se modifică de regulă cu oarecare întîrziere [85].

---

[83] Vezi în acest sens şi exemplele de la p. 81.

[84] Basul, mai ales, cîntă adesea diferit de instrumentele de umplere. Şi în alte ţinuturi ale ţării, cu osebire în satele Olteniei, Munteniei, Dobrogei şi Moldovei, contrabasul nu realizează o susţinere „corectă" a armoniei, ceea ce stîrneşte îndeobşte dispreţul lăutarilor orăşeni. Este evident că aici precumpăneşte funcţia de ţiitură ritmică, faţă de cerinţele armonice.

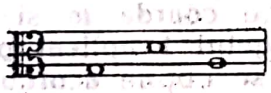
[85] G. Ligeti, *lucr. cit.* [A se vedea şi cele scrise despre armonizarea lăutarilor arădeni de Ioan T. Florea în studiul introductiv al culegerii sale: *Folclor muzical din judeţul Arad.* Vol. I. *500 melodii de joc* Arad, Comitetul de cultură şi educaţie socialistă al judeţului Arad, Centrul de îndrumare a creaţiei populare şi a mişcării artistice de masă al judeţului Arad, 1975.]

Scanned with OKEN Scanner

Constatările lui G. Ligeti — valabile în bună parte și pentru armonia populară din alte ținuturi ale țării — constituie o serioasă bază de plecare pentru cercetarea unui domeniu încă prea puțin exploatat de către folcloristica noastră.

Vioara destinată acompaniamentului, numită „braci", „brace" (chiar dacă nu este o violă propriu-zisă), „săcundă", „coantră" sau „contralaucă", a primit o amenajare specială într-o întinsă zonă din Transilvania, cuprinzînd ținuturile Năsăudului, Mureșului și Clujului, cu unele pătrunderi înspre sud-vest, pînă în partea de miazănoapte a Banatului. Vioara are aci doar trei coarde întinse pe un căluș cu partea superioară retezată, ceea ce permite instrumentistului să cînte deodată pe toate strunele și în consecință să scoată acorduri de trei sunete. Coardele, două, groase, de *sol*, și una de *re*, sînt acordate :

Acordajul din urmă amintește pe cel al violoncelului din părțile Aradului, despre care am pomenit mai înainte. Nu știm dacă între aceste acordaje există vreo dependență. Acordajul viorii de acompaniament este însă, mai ales, următorul :

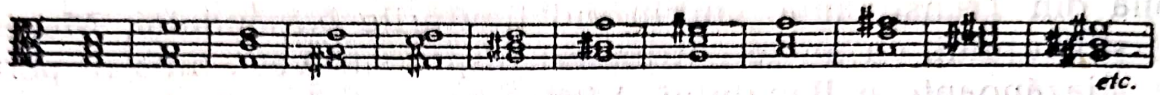


În acest fel au fost acordate viorile de acompaniament ale celor mai mulți lăutari întîlniți de folcloriști în cuprinsul zonei amintite. Acest mod de acordaj este folosit și de către unii lăutari maghiari din Transilvania [86].

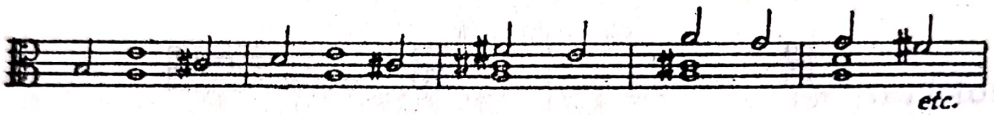
---

[86] Vezi : Lajta László, *Széki gyüjtés*, în *Népzenei Monográfiák*, 2 (1954), Budapest, Zenemükiadó, lucrare recenzată de Adrian Vicol în *Revista de folclor*, 3 (1958), nr. 1, p. 125—133. Este demn de notat faptul că în satele cu populație mixtă, lăutarii obișnuiesc să cînte atît românilor cît și ungurilor. De aici rezultă, pe lîngă tot felul de întrepătrunderi, și folosirea unui limbaj armonic similar, atît la acompanierea muzicii românești, cît și a celei maghiare. A se vedea în acest sens studiul lui Béla Avasi, privitor la sistemul de armonizare al lăutarilor din Sic, județul Cluj, localitate cu populație mixtă, aflată între Cluj și Gherla, într-o zonă de sate locuite aproape exclusiv de români : *A széki banda harmonizálása. (Lajtha László gyüjtése és lejegyzése alapján)*, în *Néprajzi Értesitö*, Budapest, 36 (1954), p. 25—45.

Prin această ingenioasă adaptare a viorii față de cerințele acompaniamentului armonic, un singur executant îndeplinește munca pe care ar face-o, cu viori obișnuite, doi inși. Digitația folosită este simplă [87], iar sonoritatea instrumentului plină. Acorduri de felul celor de mai jos se dobîndesc cu înlesnire. Ele răsună în chip firesc în acompaniamentul „contralăilor" din partea locului, în înlănțuiri tipice de felul celei de mai jos :



Intențiile melodice, atît de frecvente la acompaniatorii sătești, îmbogățesc armonia cu o seamă de disonanțe :



Descrierea pentru prima dată a acestui acordaj al viorii de acompaniament și cea dintîi notație după o vioară amenajată în acest chip o datorăm lui Béla Bartók [88].

---

[87] Cu degetul 1 aplicat pe coarda *la* și cu celelalte coarde libere se obține acordul *sol-si-re*, cu degetul 1 aplicat pe coarda *re*, cu degetul 2 pe coarda *la* și coarda *sol* liberă se obține acordul *sol-do-mi* ș.a.m.d.

[88] Béla Bartók, *Scrieri mărunte despre muzica populară românească*, adunate și traduse de Const. Brăiloiu, București Societatea compozitorilor români, 1937, p. 29 (descrierea) și p. 47 (exemplu muzical); de asemenea: Bartók Béla, *Însemnări asupra cîntecului popular*, *lucr. cit.*, p. 189 (descrierea) și p. 210—211 (exemplul muzical). Exemplul muzical, împreună cu un altul inedit, cules de la aceiași lăutari, se află și în lucrarea scriitorului acestor rînduri, *Instrumentele muzicale...*, *lucr. cit.*, p. 265—267. [A se vedea și melodiile nr. 231, 240, 243 ff, 254, 400, 425 și 426 din marea culegere *Rumanian Folk Musik*, *lucr. cit.*]

„Contralăul" care a acompaniat „primașul" în exemplul nostru, a cîntat dintr-o vioară obișnuită amenajată pentru acompaniere. Bartók a publicat jocul transpus cu o secundă mare mai jos (cu finala *sol*), spre a înlesni compararea cu melodiile înrudite, scopul de căpetenie al studiului în cuprinsul căruia transcrierea a văzut lumina tiparului. Din această pricină, Bartók a notat vioara în cheia *ta*. Am socotit necesar să retranspun melodia la înălțimea normală, spre a se putea înțelege mai cu înlesnire tehnica celor doi vioriști. Pentru vioara secundă — care oricînd poate fi o violă propriu-zisă — am crezut că e bine să folosesc cheia de alto. [Bartók însuși a revenit asupra notațiilor sale, transcriind vioara la înălțimea acordajului uzual al acesteia. Vezi *Rumanian Folk Music*, melodiile citate mai sus.]

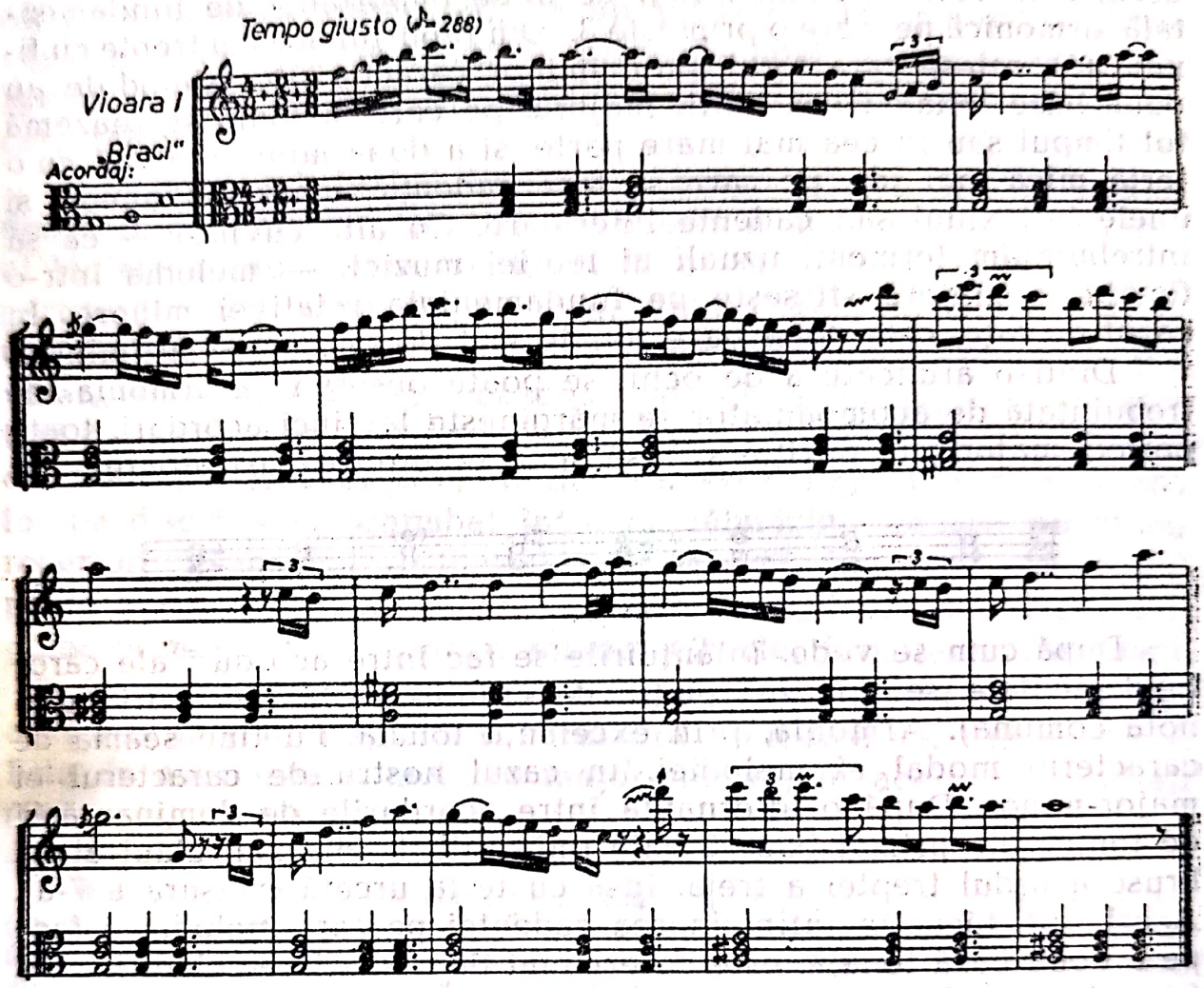
Scanned with OKEN Scanner

DE-A LUNGU

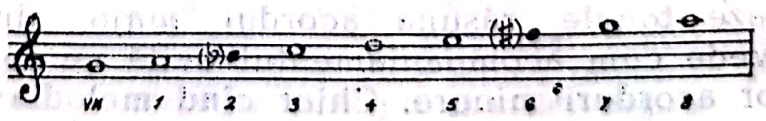
Joc

F. 1234 b (Budapesta)
Culeg.: B. Bartók, 1914

Idicel (Mureș)
Inf.: Ion Lup, 42 ani și Ilie Cacula, 22 ani

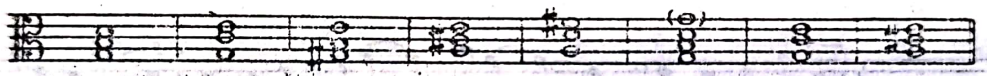


Acest joc cu mișcare domoală, plin de măreție, într-un ritm aksak caracteristic, se desfășoară pe o melodie „major-minoră". Asemenea melodii, deosebit de specifice folclorului nostru, își trag obîrșia — pe cît se pare — dintr-o străveche structură pentatonică, a cărei scară, transpusă pe potriva exemplului nostru, este următoarea:



Treptele principale sînt: 1 (finala), VII (cadența cezurii principale sau cadența unei cezuri secundare) și 3 (cadența cezurii principale sau cadența unei cezuri secundare); trepte de importanță secundară sînt: 5 (uneori sunet de cadență), 4 (mai rar sunet de cadență) și pe urmă 7 și 8. Osatura melodiilor clădite pe astfel de scări este formată din treptele VII, 3, 5 și eventual 7 (cu osebire în cele instrumentale), de unde importanța de fundamentală armonică pe care o primește 3. Din raportul acestei trepte cu finala (1), reiese caracterul major-minor caracteristic. Melodiile au două baze tonale: cea dintîi majoră, pe care melodia se reazemă tot timpul sau în cea mai mare parte, și a doua minoră, aflată cu o terță mică mai jos, pe care se face cadența finală sau uneori și unele inflexiuni sau cadențe interioare. Cu alte cuvinte — ca să întrebuințăm termenii uzuali ai teoriei muzicii — melodia într-o tonalitate majoră sfîrșește pe fundamentala relativei minore. În cazul de față, cele două baze tonale sînt *do* (major) și *la* (minor).

Dintr-o aruncătură de ochi, se poate observa că armonia întrebuințată de acompaniator se mărginește la cinci acorduri, toate perfect-majore, în poziție strînsă și în înlănțuirea următoare:



După cum se vede, înlănțuirile se fac între acorduri ale căror fundamentale se află în relație de cvintă-cvartă (acorduri cu o notă comună). Armonia, prin excelență tonală, nu ține seama de caracterul modal al melodiei, în cazul nostru de caracterul ei major-minor. După o alternanță între acordurile de dominantă și de tonică ale primei baze tonale (măsurile 1—6), contralăul atacă brusc acordul treptei a treia, însă cu terța urcată (măsura a 7-a). Acest salt, făcut în întîmpinarea cadenței pe care melodia o face pe a doua bază tonală, este determinat de necesitatea clădirii unei formule specifice de cadență. Acordul în speță este de fapt dominanta celei de-a doua baze tonale care, în chip surprinzător, primește un acord major (măsura a 8-a). Urmîndu-și calea pe cercul cvintelor, armonia coboară spre prima bază tonală printr-o contradominantă (măsura a 9-a), căreia îi urmează în chip firesc acordul de dominantă și cel de tonică (măsura a 10-a). În continuare, din nou obișnuita pendulare dominantă-tonică — (măsurile 10—14), după care, fără altă pregătire, urmînd acordului de tonică al primei baze tonale, răsună acordul major final (măsurile 15—16). Se vede cum acompaniamentul evită cu tot dinadinsul folosirea unor acorduri minore. Chiar cînd melodia descrie con-

Scanned with OKEN Scanner

turul unui asemenea acord, armonia este majoră. Se ignorează pur și simplu falsa relație care se produce din ciocnirea melodiei minore cu armonia majoră care o îmbracă (măsura a 9-a și a 15-a). Major este și acordul care încheie această melodie major-minoră, în pofida cadenței finale minore caracteristice a liniei melodice.

S-ar putea crede că în cele de mai sus este vorba de armonii puse la voia întîmplării, de un instrumentist mediocru. Adevărul este însă că ne aflăm în prezența unei concepții armonice specifice, ale cărei legi nescrise pot fi codificate de către cercetător.

Compozitorul Pascal Bentoiu a consacrat un studiu amplu, deosebit de valoros, tehnicii de execuție și limbajului armonic al lăutarilor din partea locului [89]. El a transcris cu multă migală partiturile unui mănunchi de jocuri interpretate de un taraf alcătuit din trei lăutari : un „primaș" (vioara primă), un „contralău" (cu vioara amenajată în felul descris mai sus) și un „basist" (executant din contrabas). Fiecare din cei trei instrumentiști știa să cînte din toate trei instrumente, iar în decursul culegerii și înregistrării lor pe disc [90] s-au schimbat între ei, tălmăcind fiecare specificul repertoriului muzical al ținutului de baștină. Așa fiind, materialul poate fi considerat interpretat de trei tarafuri diferite. După originea primașului ele aparțin zonelor Gherla, Bistrița și Tîrnăveni.

Să desprindem un fragment dintr-un joc cîntat de aceștia, asemănător prin mișcare și structură melodică cu cel dinainte. Este de asemenea o melodie major-minoră, în aceleași tonalități *(Do — la)*.

---

[89] Pascal Bentoiu, *Muzica lăutărească din Ardeal.* Manuscrisul studiului (41 p. dactilografiate), însoțit de 13 transcrieri polifonice de pe cilindri de fonograf și discuri de gramofon din colecțiile Institutului de folclor (cinci după taraful descris în cele de mai sus și opt după un vestit taraf orășenesc din Abrud, județul Alba), se află în păstrarea bibliotecii Uniunii compozitorilor din R. S. România (Ms. F.M. 732). Revista *Muzica* a început publicarea acestei valoroase lucrări sub titlul *Cîteva aspecte ale armoniei în muzica populară din Ardeal*, 12 (1962), nr. 1 (ianuarie), p. 13—21. [Studiul a continuat să apară în nr. 8 (august), p. 25—29, 13 (1963), nr. 5 (mai), p. 11—15, 14 (1964), nr. 5—6 (mai-iunie), p. 46—51. A fost republicat în *Studii de muzicologie*, 1 (1965), p. 147—214. Un alt studiu de valoare asupra armoniei lăutărești specifice acestei întinse zone transilvănene, cu amenajarea arătată a viorii de acompaniament, este : *Acompaniamentul tarafurilor năsăudene* de Gottfried Habenicht, publ. în *Revista de etnografie și folclor*, 9 (1964), nr. 2, p. 159—174.]

[90] De către scriitorul acestor rînduri, la 5.4.1941, pentru Arhiva de folclor a Soc. compozitorilor români. Documentele sonore respective sînt păstrate în discoteca Institutului de cercetări etnologice și dialectologice.

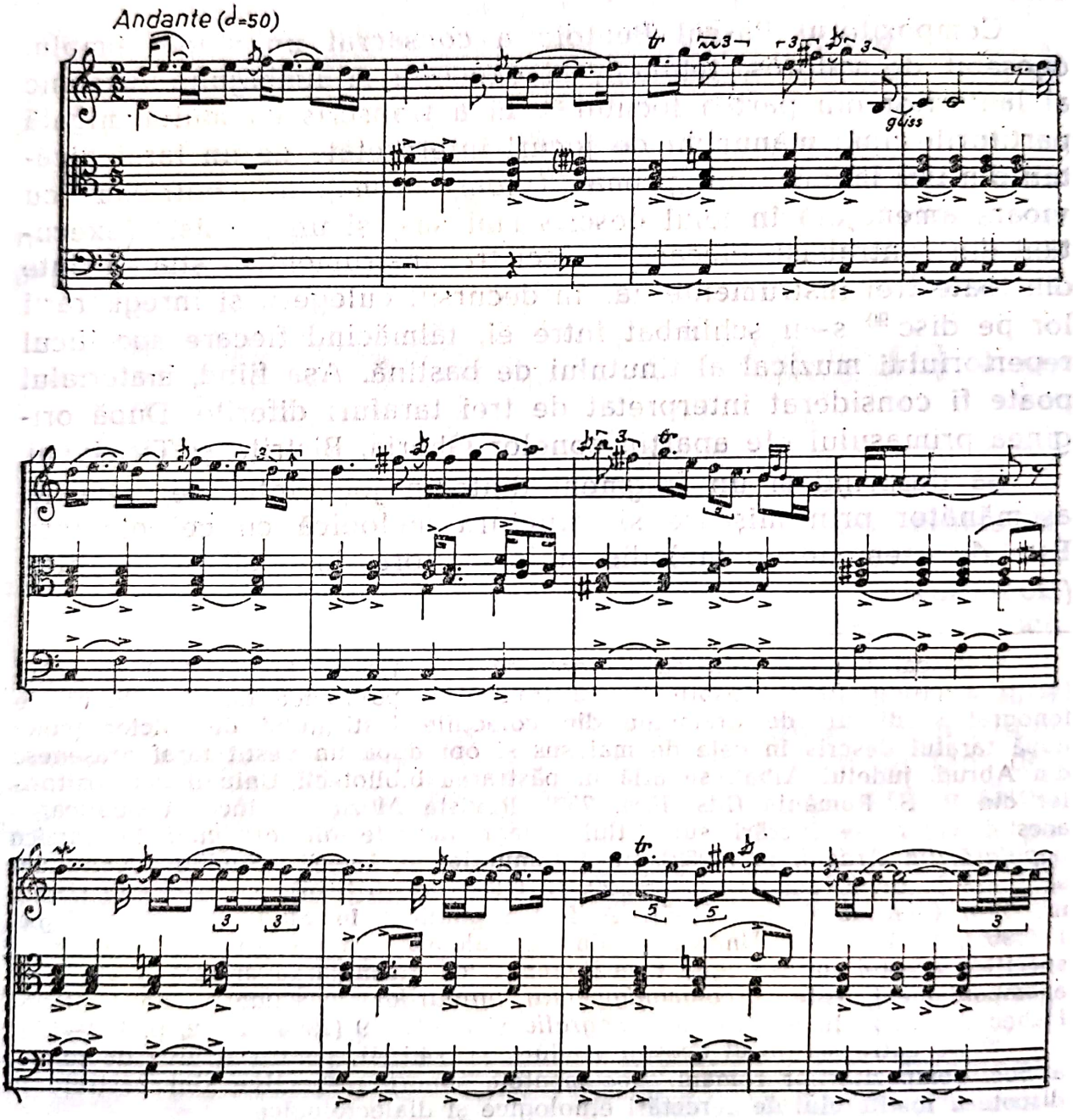
Scanned with OKEN Scanner

DE PURTAT

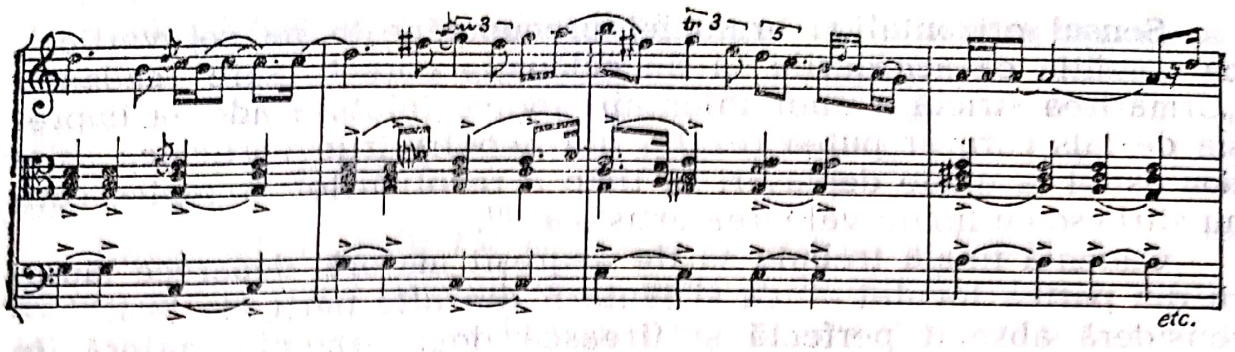
Joc

Disc 1397 II a
Culeg.: T. Alexandru, 1941
Transcr.: P. Bentoiu

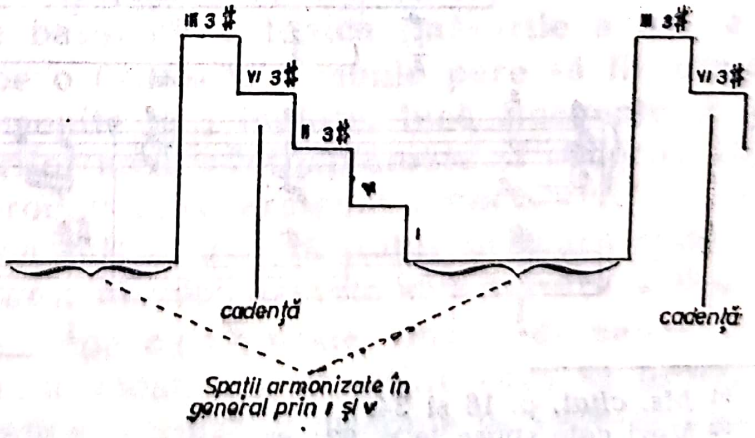
Bahnea (Mureș)
Inf.: A. Iambor, 33 ani (vioara I), O. Buț (vioara II), 16 ani, originar din Lechința (Bistrița-Năsăud) și G. Bob, (contrabas), 22 ani, originar din Feldioara (Cluj)



Scanned with OKEN Scanner



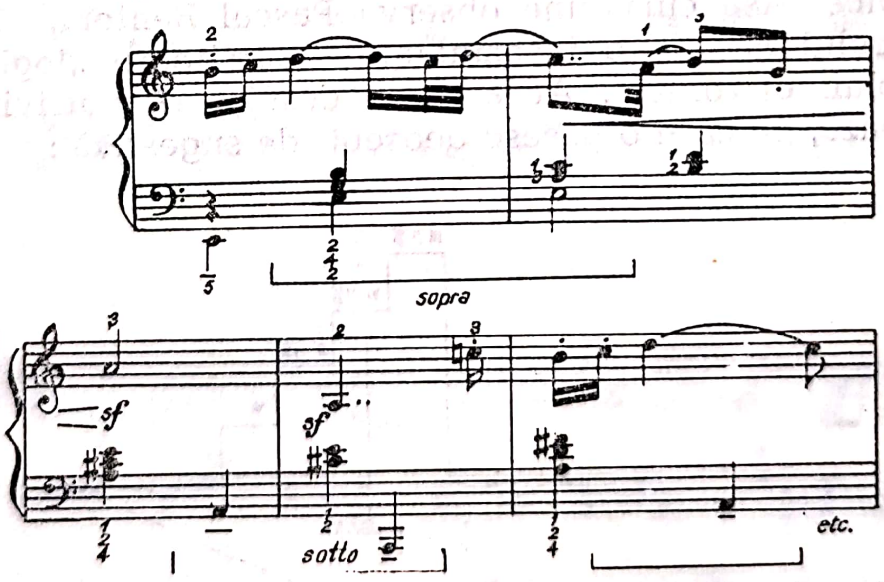
Lăsînd deocamdată la o parte pe contrabasist, care lipsește în partitura precedentă, constatăm că acordurile sînt construite și se înlănțuiesc aidoma. Întîlnim aceleași acorduri majore, îmbogățite pe alocuri cu o septimă mică. În principiu, orice acord major cînd primește o rezolvare autentică poate fi întregit cu o septimă mică, în care caz acționează ca un obișnuit acord de septimă-dominantă. În locul acordului major al treptei a doua *(re — fa diez — la)* din prima partitură, găsim doar o schițare a lui, prin armonia de pasaj *la — fa diez* (de la finele măsurii a 8-a), necesară spre a separa acordul *la — do diez — mi* (tonica majoră a celei de-a doua baze tonale), de acordul *sol-si-re* (dominanta primei baze tonale). În plus, după pilda confraților săi din părțile Aradului și de aiurea, „contralăul" nostru își împletește ici-colo armonia cu fragmente melodice. Inflexiunea spre tonalitatea dominantei, pe care o putem observa în desfășurarea liniei melodice, se ciocnește cu armonia care stăruie pe făgașul înlănțuirilor uzuale tipice. Așa cum bine observă Pascal Bentoiu, lăutarii din partea locului acordă o însemnătate covîrșitoare „logicei armonice pe plan orizontal". Aceasta se desfășoară potrivit schemei care urmează, pe care o găsesc deosebit de sugestivă :



Sensul orizontal al armoniei precumpăneşte pe cel vertical, cu condiţia ca acordurile să fie călăuzite corect spre cadenţe. „Urmărirea strictă a unor înlănţuiri logice înlătură adesea impresia de fals care ar putea rezulta din nepotrivirile verticale : asistăm astfel la unele deplasări în timp a rezolvărilor armonice care nu ştirbesc cu nimic valoarea artistică“ [91].

Cadenţa finală trebuie să fie negreşit majoră, deoarece lăutarii din partea locului — ca şi lăutarii din alte părţi ale ţării [92] — consideră absolut perfectă şi firească doar armonia majoră. În acompanierea melodiilor majore, acordurile minore lipsesc cu desăvîrşire : acordurile treptelor a doua, a treia şi a şasea, folosite în formule de cadenţă, sînt prefăcute în acorduri majore prin alterarea suitoare a terţei, schimbîndu-li-se prin aceasta însăşi funcţia (ele devin contradominante sau dominante). Acordurile minore îşi găsesc întrebuinţare doar în melodii minore, dar şi acolo sînt folosite cu zgîrcenie şi parcă în silă, dacă nu cumva — aşa cum se întîmplă nu arareori — melodii minore sînt armonizate exclusiv cu armonii majore. Rezultă ca atare, din întîlnirea liniei melodice minore cu armonia de sprijin majoră, sonoritatea aspră caracteristică acordului cu două feluri de terţe : şi majoră şi minoră.

Cadenţa finală majoră degajă un parfum arhaic. Ea evocă „majorizarea“ acordurilor finale ale unor moduri minore (cadenţa picardiană), atît de frecventă în scriitura maeştrilor muzicii veacurilor trecute. În treacăt, socot folositor să amintesc că Béla Bartók i-a acordat însemnătatea cuvenită în primul dans al suitei sale pentru pian *Jocuri populare româneşti :*

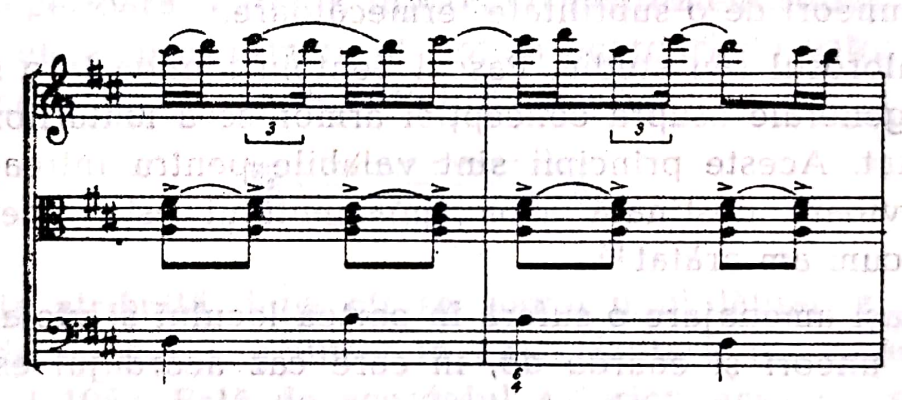


[91] *Ms. citat*, p. 16 şi 34.
[92] Vezi cele spuse la p. 83—89.

Scanned with OKEN Scanner

Această piesă — un joc bătrînesc „de bîtă", cules de compozitor din Voiniceni, județul Mureș — răspîndește aceeași atmosferă ca și cele două jocuri dinainte. Este neîndoios că B. Bartók a avut drept model un taraf sătesc de felul celui descris mai înainte.

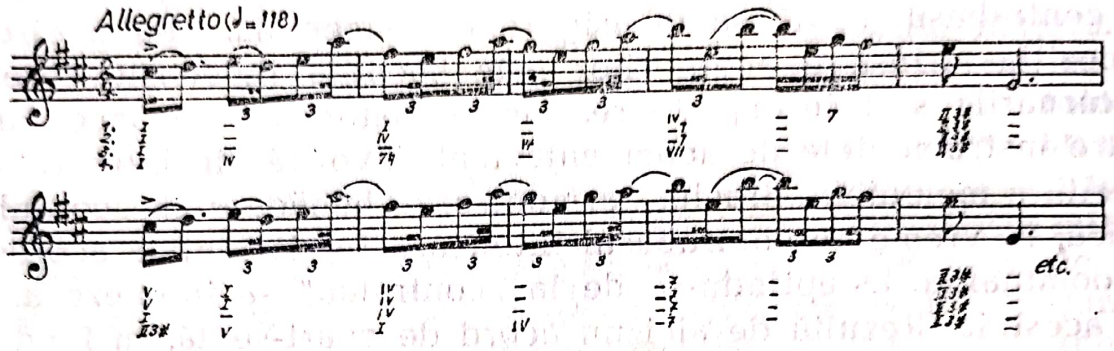
Revenind la jocul *De purtat* și la armoniile lăutarilor noștri, se cuvin observate următoarele : acordurile sînt în poziție strînsă, iar contrabasul caută să le asigure fundamentala. Starea directă și poziția strînsă a acordurilor este socotită îndeobște corectă. Răsturnările sînt întîmplătoare. Ele se datoresc neconcordanței dintre instrumentele de acompaniament, izvorîte din interpretarea diferită a melodiei. „Braciul" armonizează bunăoară cu acordul de tonică, în vreme ce contrabasul intonează fundamentala acordului de dominantă, așteptîndu-se de la „contralău" să intoneze armonia acestuia. Rezultă de aici un acord de cvart-sextă, în fond nedorit. De pildă în acest exemplu extras din alt joc, notat de Pascal Bentoiu de la aceiași lăutari :



Într-o împrejurare asemănătoare, „braciul" intonează acordul dominantei în timp ce basul cîntă tonica (măsurile a 3-a, a 5-a și a 11-a). Zăbovirea pe o astfel de armonie pare să fie urmarea pedalelor armonice pomenite mai înainte, încă frecvente în gîndirea armonică a lăutarilor noștri. Întîmplătoare și nedorite sînt și alte ciocniri care se produc între armonia „bracistului" și cea a „basistului", ca de pildă înlănțuirea cu totul în afara sistemului din măsura a 2-a, ori armonia neașteptată din măsura a 9-a.

Improvizația joacă, după cum se știe, un rol de căpetenie în creația muzicală populară. Odată cu variațiile care se produc în compunerea liniei melodice, variază și armonia pe care aceasta se

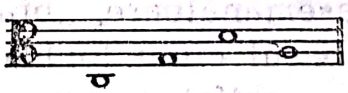
sprijină. După cum variațiile melodice nu acționează decît în mod excepțional asupra cadențelor principale, tot astfel armonia este statornică în aceste locuri. Iată bunăoară felul în care variază armonia „braciului" în fragmentul ce urmează, împrumutat dintr-un joc *Pe sub mînă*, notat de Pascal Bentoiu de la aceiași lăutari [93].



Rod al improvizației sînt o seamă de armonii, evident întîmplătoare, uneori de o subtilitate fermecătoare.

În valorosul său studiu, Pascal Bentoiu ajunge la o seamă de principii generale asupra concepției armonice a lăutarilor pe care i-a cercetat. Aceste principii sînt valabile pentru întreaga zonă în care vioara destinată acompaniamentului este amenajată și acordată cum am arătat [94].

Aceeași amenajare o suferă în partea locului și viola. Aceasta păstrează uneori și coarda *do*, în care caz acordajul este următorul

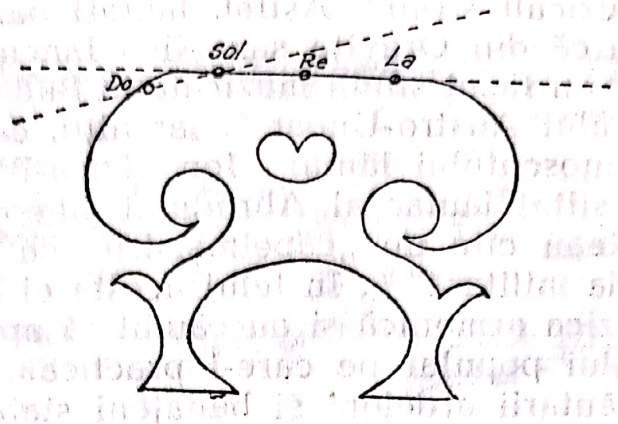


[93] Compozitorul nostru a utilizat acest joc în finalul concertului său de pian. În cuprinsul studiului citat, jocul este notat în amănunt și în întregime. Într-o notație anterioară, mai sumară și pe alocuri deficientă, acest joc a fost publicat în volumul citat: *Instrumentele muzicale ale poporului român*, p. 268—274. Mi-am exprimat, în acea vreme, nedumerirea că acordurile de trei sunete alternează frecvent cu intervale armonice de două sunete, fapt cu totul întîmplător în cadrul sistemului de acompaniament cu vioara amenajată în felul descris (*lucr. cit.*, p. 323).

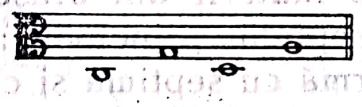
[94] *Ms. citat*, p. 32—35.

Scanned with OKEN Scanner

Coardele sînt întinse pe un căluș cu partea stîngă rotunjită și cu partea superioară retezată, astfel că lăutarul poate cînta deodată fie pe două coarde *(do-sol)*, fie pe trei *(sol-re-la)*.



Cercetări mai recente, făcute în părțile județului Mureș [95], au dezvăluit, la cîțiva lăutari, o interesantă dezvoltare a acordajului violei. Toate cele patru strune sînt întinse deasupra unui căluș cu partea superioară retezată, îngăduind instrumentistului să cînte deodată pe ele și prin urmare să obțină acorduri de patru sunete. Acordajul celor patru coarde este următorul :



Inovația atribuită după cît se spune, unui lăutar din Ideciu de Jos, județul Mureș, a intrat în uz la lăutarii din împrejurimi de prin anul 1952. Față de acordajul anterior, acesta pretinde o nouă tehnică a digitației, ceva mai complicată. Concepția armonică a lăutarilor în chestiune a rămas însă, cel puțin deocamdată, aceeași.

*

Lăutarii de la orașe, în nemijlocită legătură cu muzica cultă, și-au însușit un limbaj armonic puternic influențat de armonia occidentală. Se cunosc mai multe cazuri cînd lăutarii — îndeosebi

[95] Cu prilejul înregistrărilor făcute în studioul Institutului de folclor de către colectivele de cercetători alcătuite din Constantin Costea, Anca Giurchescu și Nicolae Coman (27—29 mai 1960) și Ovidiu Bîrlea, Constantin Costea și Anca Giurchescu (3—6 aprilie 1962).

Scanned with OKEN Scanner

vioriștii „primași", șefi de orchestră — nevoiți să-și primenească repertoriul muzical pe placul clientelei citadine, în măsură cu prefacerile mentalității acesteia (între altele abordarea repertoriului de café-concert), au plecat să învețe peste hotare sau și-au angajat instructori muzicali străini. Astfel, lăutari bănățeni sau ardeleni, ca Alexă Bîrcă din Oravița sau Nica Iancu-Iancovici (mort în Lugoj la 1867), au făcut studii muzicale la Budapesta ori în alte centre ale imperiului Austro-Ungar [96], iar alții, ca Sîmu Luca din Bozovici, tatăl cunoscutului lăutar Ion Luca-Bănățeanu, artist emerit, ori ca vestitul lăutar al Abrudului Gheorghe Haja-Ghiuț (1865—1917), plăteau cîte un „capelmaistru" ca să-i învețe cîntările „ca la banda militară" [97]. În felul acesta ei au venit în contact direct cu muzica armonică și au căutat să aplice cunoștințele dobîndite cîntecului popular pe care-l practicau. După cel dintîi război mondial, lăutarii ardeleni și bănățeni stabiliți în Capitală, au jucat un rol însemnat în dezvoltarea concepției armonice a muzicanților populari băștinași. Li se datorește, bunăoară, utilizarea viorii obligate, a viorii secunde și a violei. Înainte vreme, toate viorile din taraful local cîntau melodia la unison, armonia fiind lăsată pe seama țiiturilor ritmice realizate de cobză, țambal și contrabas (cînd acesta era folosit), așa cum cîntă încă unele tarafuri sătești din provinciile de dincoace de munți.

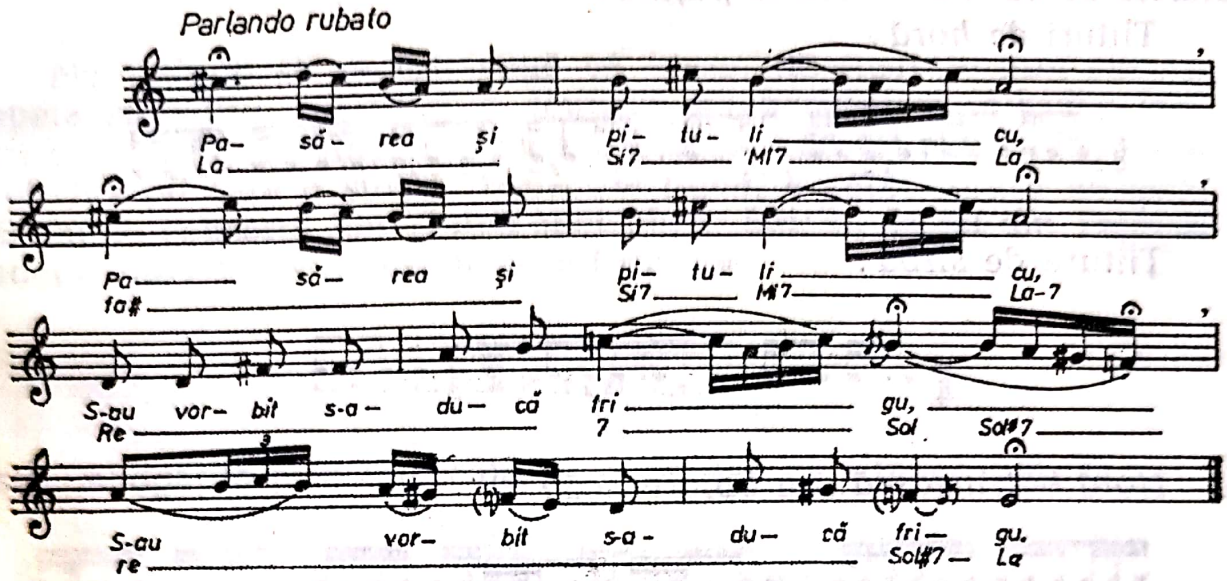
Armonia folosită de lăutarii din orașe este cea funcțională. Se folosesc acordurile treptelor principale: tonică, subdominantă, dominantă (acesta din urmă cu septimă și chiar cu nonă, cîteodată fără fundamentală), întotdeauna în poziție strînsă. Acordul treptei a doua este adesea major, cu funcție de contradominantă în formule de cadență. Se cunosc răsturnările acordurilor, deși se preferă starea lor directă, se practică întîrzierile și se acordă o predilecție deosebită unor acorduri alterate, în special celor de septimă micșorată. Înlănțuirea caracteristică a acordurilor este cea bazată pe cercul cvintelor, atît în sens autentic, cît și în sens plagal. Acordurile treptelor secundare (a doua, a treia și a șasea) sînt adesea „majorizate" și prefăcute în dominante sau contradominante, spre a corespunde acestui mers caracteristic al țesăturii armonice. Este remarcabilă finețea cu care lăutarii noștri împacă mersul sinuos al melosului popular, nu o dată de

---

[96] Tiberiu Brediceanu, *Muzica în Transilvania*, în *Muzica românească de azi*, *lucr. cit.*, p. 730.

[97] Inf. Alexandru Cozac, 72 a., fost „secundist" în orchestra lui Ghiuț; culeg. Ovidiu Bîrlea, mai 1950.

structură modală, cu veşmîntul unei asemenea armonii. Iată, spre pildă, felul în care lăutarii bănăţeni obişnuiesc să armonizeze un cunoscut cîntec al locului :



Armonia, schiţată în exemplul nostru pe temeiul indicaţiilor lui Ion Luca-Bănăţeanu, mărturiseşte legături intime cu limbajul armonic al lăutarilor săteşti descris în cele de mai sus, cu osebire în ceea ce priveşte călăuzirea vocilor acompaniatoare, modul înlănţuirii acordurilor, adăugarea septimei la acordurile majore cu rezolvarea autentică şi „majorizarea" acordului treptei a doua în vederea transformării lui într-o contradominantă.

Gîndirea armonică a lăutarilor de la ţară, în necontenită prefacere, tinde către sistemul armonic practicat de lăutarii de la oraşe, îndeosebi în urma muzicii pe care o ascultă la radio ori după felurite înregistrări sonore. Procesul este grăbit de pătrunderea tot mai vie, între instrumentele noastre populare, a acordeonului, instrument prevăzut cu acorduri gata confecţionate în fabrică.

*

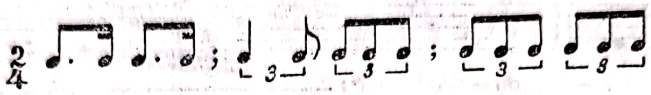
În tehnica acompanierii sînt utilizate o seamă de formule caracteristice, numite îndeobşte de către lăutarii din ţinuturile de dincoace de munţi — aşa cum am mai arătat — „ţiituri". Un lăutar trebuie să cunoască un număr nu prea mare de ţiituri uzuale, dintre care cele mai folosite sînt cea de *horă* şi cea de *sîrbă*. Cele mai multe jocuri se mărginesc în ceea ce priveşte acompania-

mentul la una din ele [98]. Așijderea cîntecele vocale cu ritm regulat, pe care le cîntă cîntăreții cu acompaniament de orchestră.

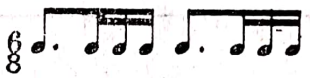
Caracterul pregnant al țiiturilor este țesătura lor ritmică. Formulele de bază sînt relativ puține :

Țiituri de *horă* :

Țiitură de *sîrbă* :

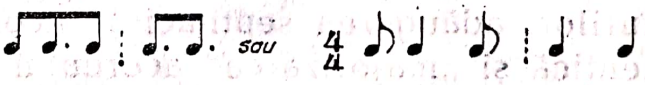


Horă bătrînească sau *boierească* :



Alte țiituri principale :

Ca la Breaza sau *Ungurica* :



Geamparalele :

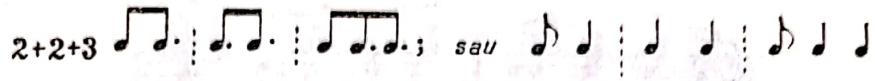
Brîul drept :

---

[98] Dintr-un repertoriu de 29 de jocuri cunoscute, ale cobzarului Vasile Bursuc, 12 aveau țiitură de horă *(Brîul drept, Ciobănașul, Călușul, Focșeneanca, Jianu, Neagra, Sălcioara, Saveta, Stolniceasca, Șișu, Țiitura, Vlăscencuța)* și 13 aveau țiituri de sîrbă *(Alunelul, Atica, Bezdeadul, Birul greu, Drumul dracului, Floricica, Joiana, Mariția, Mocăncuța, Nuneasca, Periniță, Rața, Sultănica)*. Alte jocuri *(Brîul pe șapte, Geamparalele, Răzvedeanca* și *Ungurica)* aveau țiituri speciale. (A se vedea manuscrisul menționat în cuprinsul notei 77.)

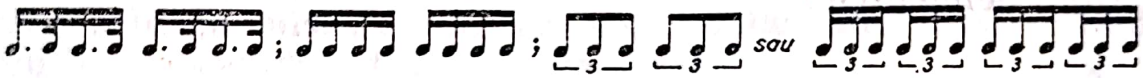
Scanned with OKEN Scanner

Brîul pe șase :



Nu trebuie să se înțeleagă că formulele înșirate mai sus se repetă stereotip. Dimpotrivă, lăutarii acompaniatori introduc mereu variații și combinații ritmice noi, spre a da cît mai multă viață melodiei pe care o susțin. Hora, de pildă, a cărei țiitură de bază rămîne la cobzarul Ion Zlotea zis Cobzar Bătrîn, de fel din Țegheș, județul Ilfov [99], reprezentată prin formula :

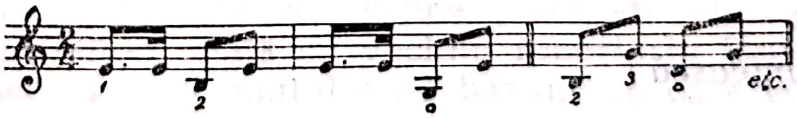
este îmbogățită prin intercalarea unor desene ritmice noi, ca :



Melodiile lente, doinele sau cîntecele, sînt de obicei acompaniate prin țiituri asemănătoare celor de sîrbă sau de horă, ceea ce le imprimă un fals caracter de joc. Lăutarii numesc acest acompaniament „mărunt" sau „gonit".

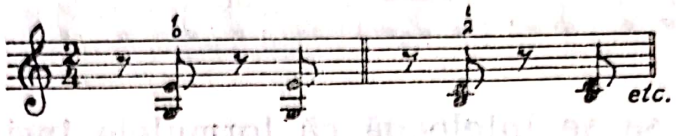
Toate țiiturile arătate mai sus sînt „românești", spre deosebire de „țiitura nemțească", bazată pe intonarea contratimpilor, după ce un alt instrument (de regulă contrabasul) sau chiar același instrument, intonează timpii. Același Ion Zlotea o explica, foarte plastic, ca fiind „în stilu pianului : „is-tam, is-tam".

Țiiturile „românești" sînt vechi. Ele derivă din tehnica de acompaniament proprie cobzei, pe cît se pare cel mai vechi instrument cu coarde cunoscut poporului nostru. Mai pe urmă ele au fost preluate de țambal și chiar de vioara de acompaniament. La aceasta din urmă, țiitura „românească" are de obicei o înfățișare asemănătoare cu cea a țambalului :



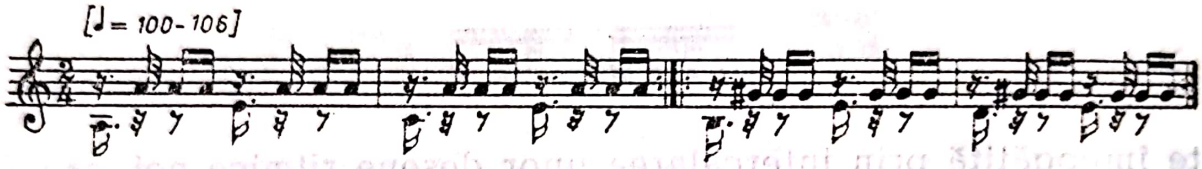
[99] Vezi : Constantin Zamfir, *Contribuții la cunoașterea instrumentelor populare : Cobza*, în *Muzica*, 3 (1953), nr. 2, p. 49—53 ; de asemenea : Constantin Zamfir și Ion Zlotea, *Metodă de cobză*, București, ESPLA, 1955.

în vreme ce ţiitura „nemţească", vădit mai nouă, are o înfăţişare proprie :

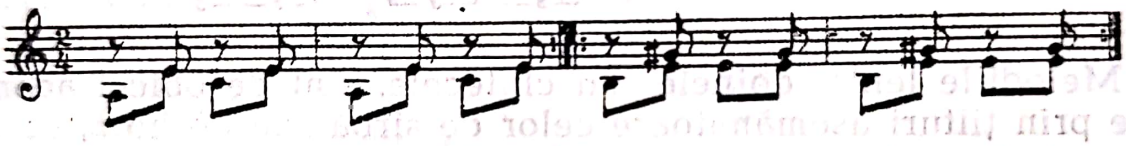


Între „hora nemţească" şi „sîrba nemţească", cum numesc lăutarii ţiiturile respective, nu este decît o diferenţă de mişcare. Bunăoară la ţambal :

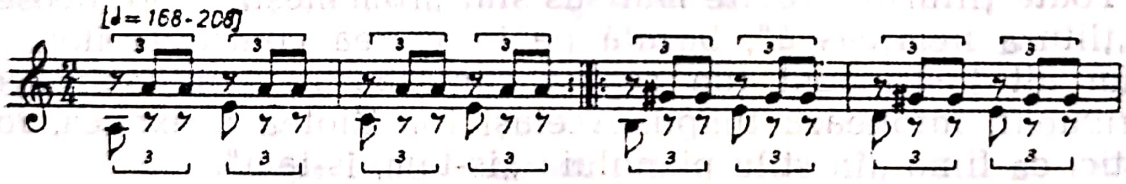
Horă românească :



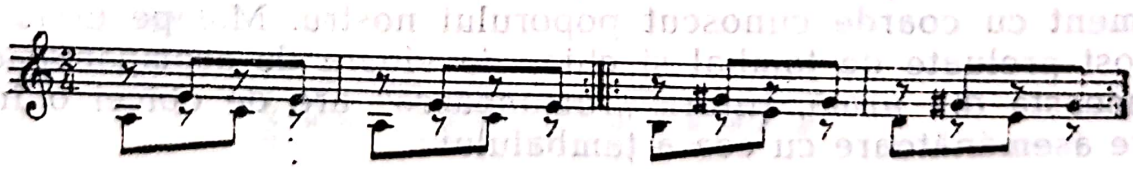
Horă nemţească :



Sîrbă românească :

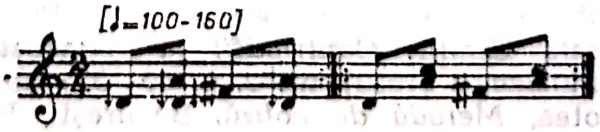


Sîrbă nemţească :



Iar la cobză :

Horă nemţească :

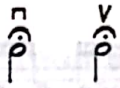


Sîrbă nemțească :

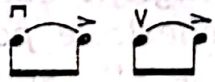
Din exemplele de mai sus se poate vedea limpede cum această țiitură a înlăturat varietatea și bogăția ritmică a țiiturilor „românești". Odată cu dezvoltarea concepției lor armonice, lăutarii de la oraș părăsesc țiiturile „românești" de dragul celor „nemțești", în cuprinsul cărora armonia verticală este mai bine slujită decît în cuprinsul celor dintîi.

Cîteodată se întîmplă ca în același taraf să fie combinate amîndouă felurile de acompaniament, anume o vioară secundă să „țină românește" și alta să „țină nemțește".

În Transilvania și în Banat, unde acompaniamentul este lăsat mai ales pe seama viorilor, lăutarii acompaniază „românește" pe duble coarde : „rar" pentru melodiile cu mișcare largă și „des" pentru cele cu mișcare vie. La acompaniamentul „rar", fiecărui acord îi corespunde o trăsătură de arcuș :



pe cînd la acompaniamentul „des" se cîntă cîte două valori într-o singură trăsătură de arcuș, întreruptă printr-o ușoară mișcare a încheieturii [100] :



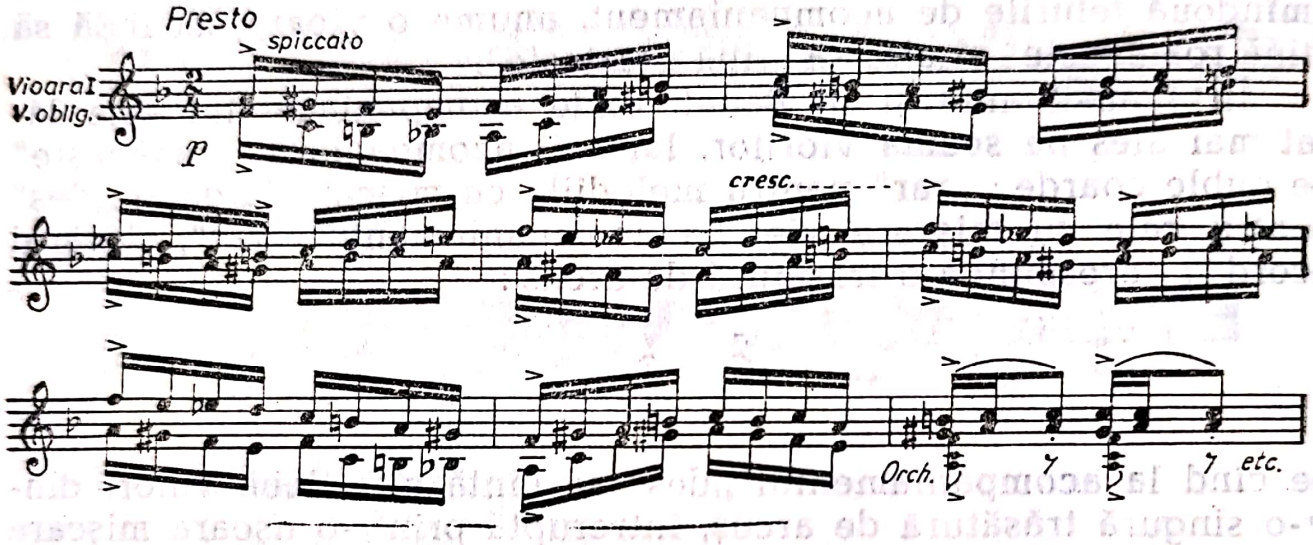
În timp ce în Transilvania contrabasul face de obicei o mișcare asemănătoare viorilor de acompaniament, în Banat execută o mișcare basistică obișnuită, atacînd timpii sau contrapunctînd melodia.

Orchestrele populare de concert, create în anii puterii populare, au preluat odată cu vechiul repertoriu lăutăresc și tradiția armonică proprie ținutului de baștină în care își desfășoară

[100] Vezi exemplele de la p. 76, 80, 81, 91, 92, 98, 101. [Date deosebit de interesante asupra formulelor de acompaniament ale lăutarilor arădeni se găsesc în *lucr. cit.* a lui Ioan T. Florea.]

Scanned with OKEN Scanner

activitatea. Concomitent cu primenirea și întregirea repertoriului muzical, ele caută să-și îmbogățească și mijloacele de expresie artistică. În ceea ce privește limbajul armonic pe care-l folosesc, se cuvin negreșit menționate prelucrările pe cale orală, în care nu de puține ori se pot observa soluții ingenioase născocite de mintea veșnic iscoditoare și talentul creator al dirijorilor ori membrilor acestor interesante formații artistice populare. Iată, spre pildă, o sugestivă imagine a vilejiei (la *Hora furtuna),* dobîndită din împletirea viorilor, realizată de Nicu Stănescu, artist emerit, unul din dirijorii Orchestrei populare „Barbu Lăutaru" a Filarmonicii de Stat „George Enescu" :



Institutul de folclor a îngrijit editarea a două caiete cu *Cîntece și jocuri pentru orchestrele populare* [101], pe vremea cînd Orchestra „Barbu Lăutaru" se afla sub oblăduirea sa. Se cuvine însemnat faptul că o bună parte din partiturile publicate în aceste caiete au fost realizate pe cale orală, de către cei doi dirijori ai formației, Nicu Stănescu și Ionel Budișteanu, și abia pe urmă așternute pe hîrtie [102].

Trebuie spus că nu întotdeauna intervenția aranjatorilor este fericită. Au fost semnalate o seamă de lipsuri în acest sens, cu prilejul unor dezbateri cu cadrele de conducere ale orchestrelor

---

[101] București, Editura de stat pentru literatură și artă, 1954 [Caietul I] și 1955 [Caietul al II-lea].

[102] Este vorba de piesele *Hora furtuna, Hora șapte scări, Mugur, mugurel* și *Cîrligele,* în prelucrarea lui Nicu Stănescu și *Hora tineretului* și *Hora mărțișorului,* în prelucrarea lui Ionel Budișteanu.

Scanned with OKEN Scanner

populare de concert, ba chiar și în scris [103], fără să se fi făcut însă o analiză profundă. Elaborarea unei cercetări critice temeinice în acest domeniu — îngreunată, între altele, de lipsa unor partituri pentru cele mai multe din piesele aflate în repertoriile orchestrelor populare — ar duce, fără îndoială, la o îmbunătățire simțitoare în munca lor artistică.

Mișcarea artistică de amatori, care cunoaște în zilele noastre o dezvoltare fără seamăn în trecutul nu prea îndepărtat, nu a rămas străină de preocupările privitoare la dezvoltarea armoniei și polifoniei în cîntecul nostru popular.

Încercările unor cîntăreți populari de a cînta pe două sau pe mai multe voci ori cu acompaniament instrumental nu au fost soluționate întotdeauna în mod satisfăcător. Cîntarea pe două voci în terțe, bunăoară, nu este cea mai potrivită formă de polifonie pentru specificul cîntecului nostru popular. Ceva mai izbutită este acompanierea cîntăreților de către lăutari. Un asemenea acompaniament este posibil însă numai pentru anume cîntări, al căror stil îngăduie însoțirea lor de taraf. Semnalăm, totodată, unele încercări meritorii în privința acompaniamentului: întovărășirea glasului de către formații de instrumente populare specifice.

Ansamblurile de instrumente muzicale populare se înscriu între realizările de seamă ale mișcării artistice de amatori. Ele sînt alcătuite fie din instrumente de același fel (fluiere, cimpoaie etc.), fie din instrumente diferite (fluiere de diferite tipuri și mărimi, laolaltă cu cobze, țambale ș.a.). La început ele cîntau la unison, așa cum procedează încă o bună parte din ele. Cele mai de seamă însă s-au străduit și se străduiesc să-și îmbogățească mijloacele de expresie, între altele, prin practicarea cîntării pe mai multe voci. Vestita formație de fluieraș a căminului cultural din Jina, județul Sibiu, a adoptat, pentru unele din melodiile sale, canonul. Mult mai ingenioasă s-a dovedit însă a fi cîntarea pe două voci bazată pe ison, ostinato și imitație, inițiată de frații

---

[103] Vezi bunăoară: C. Gh. Prichici, *Îndrumări tehnice muzicale privind formațiile orchestrale de amatori și profesioniști din R.P.R.*, în *Muzica*, Supliment nr. 3/1954, p. 9—16; același: *Despre activitatea orchestrei „Barbu Lăutaru"*, în *Muzica*, 4 (1954), nr. 7—8, p. 29—35; Eugenia Cernea, *Cîteva din problemele orchestrelor populare*, în *Revista de folclor*, 4 (1959) nr. 1—2, p. 81—96; T. Călțun, *Orchestrele populare de concert și valorificarea folclorului patriei*, în *Muzica*, 9 (1959), nr. 3 (martie), p. 20—22; A. Vicol și L. Alexandrescu-Mazilu, *Pentru un înalt nivel artistic al concertelor orchestrei „Barbu Lăutaru"*, în *Revista de folclor*, 7 (1962), nr. 1—2, p. 138—145.

Scanned with OKEN Scanner

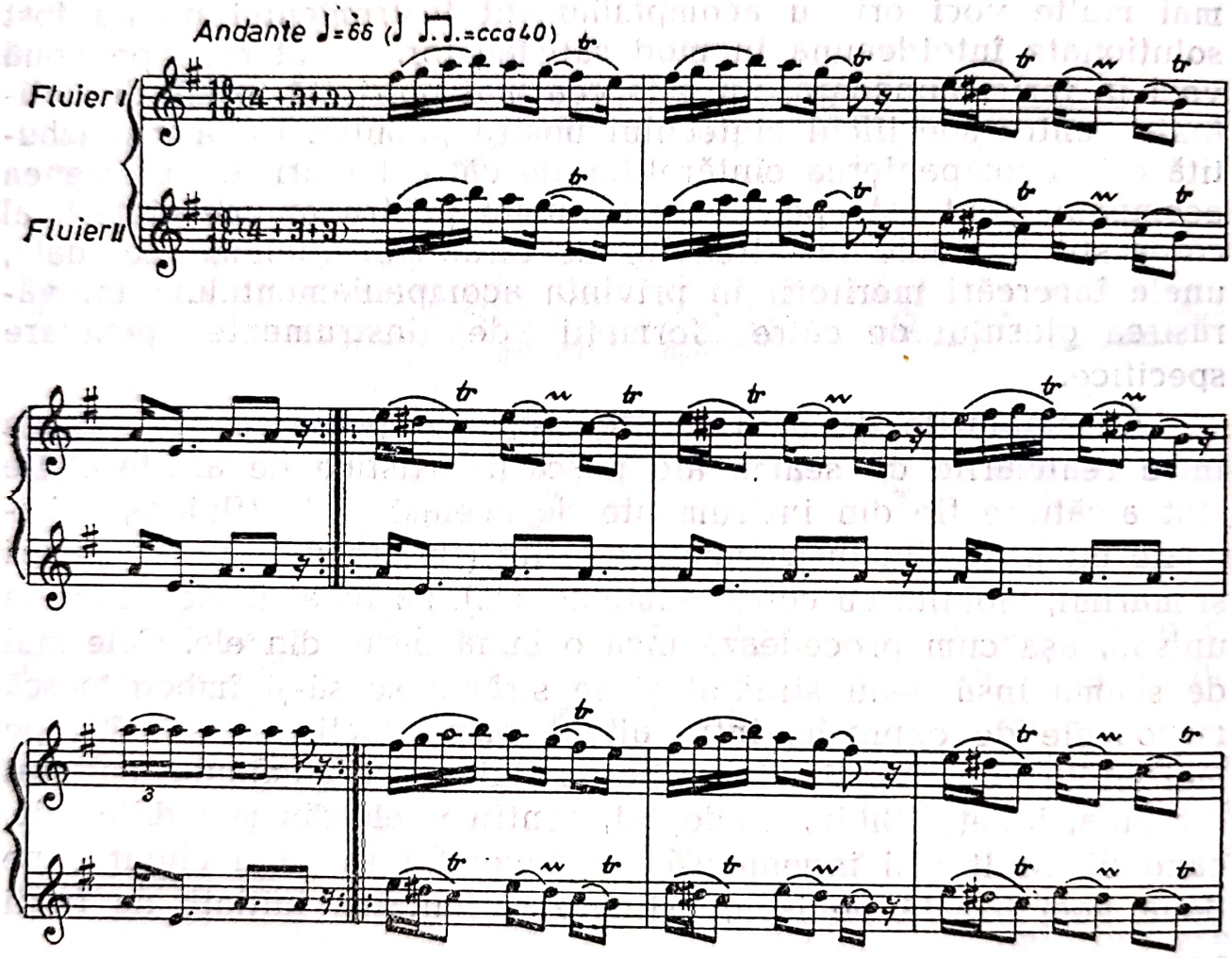
Ilarion și Grațian Marica, activiști ai căminului cultural din Leșu, județul Bistrița Năsăud, la sfatul compozitorului Tudor Jarda din Cluj. Iată un crîmpei dintr-un joc în execuția lor [104].

DE-A MÎNA

Joc

Mg. 555 i
Culeg.: V. Dosios și C Zamfir [105]
Transcr.: C. Zamfir

Leșu (Bistrița-Năsăud)
Inf.: Larion Marica, 27 ani fluierul I) și Grațian Marica, 17 ani (fluierul II) [106]

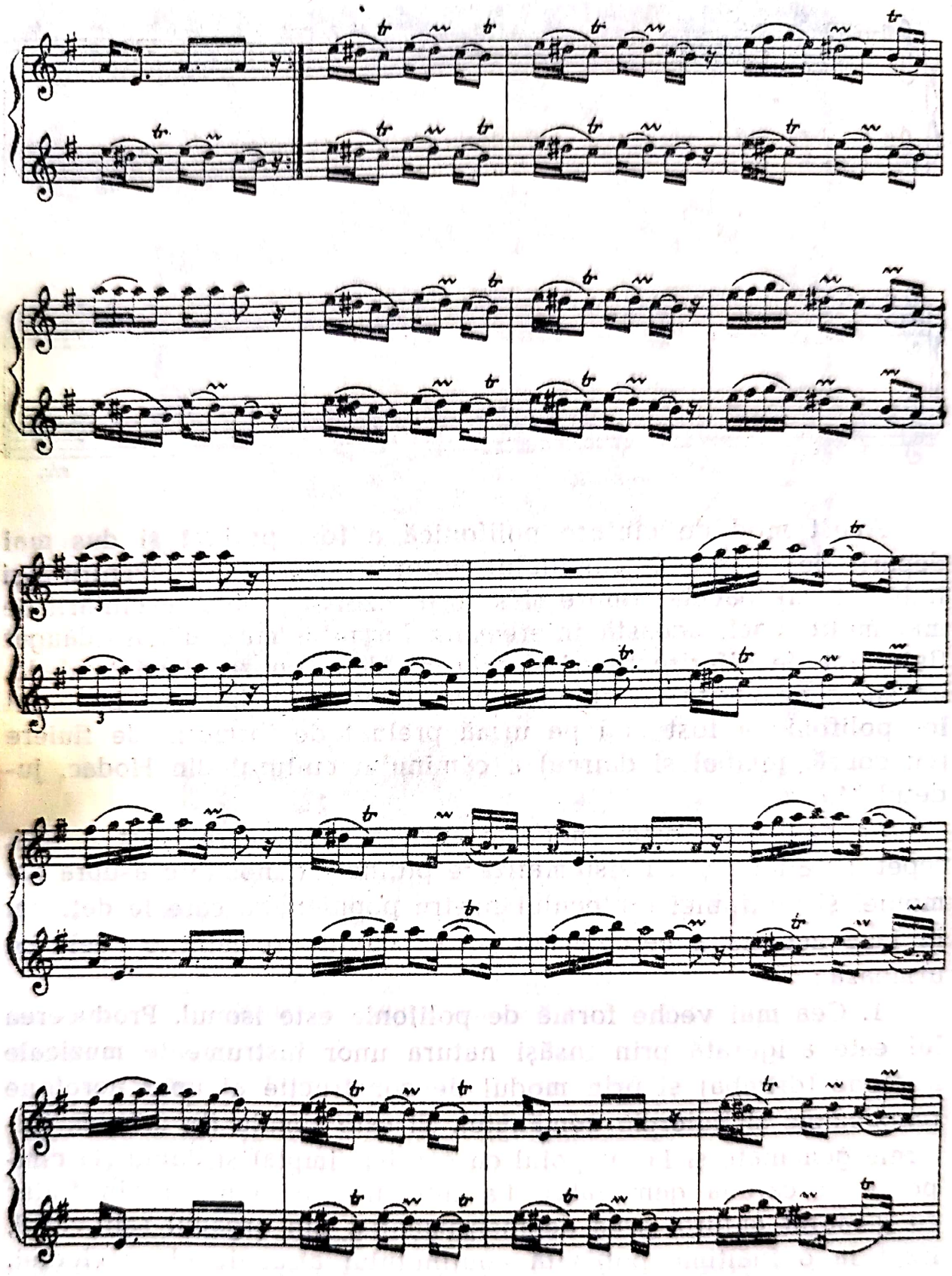


[104] Vezi partitura întreagă în volumul: Const. Zamfir, Victoria Dosios, Elisabeta Moldoveanu-Nestor, *132 cîntece și jocuri din Năsăud*. București, Editura muzicală, 1958, p. 177—179. Vezi și: *Antologia muzicii populare românești, lucr. cit., Discul nr. 1: Instrumente muzicale populare*, fața I, 5 b: *Doină și joc moroșenesc*, în execuția acelorași. [în ediția a II-a discul poartă nr. 4.]

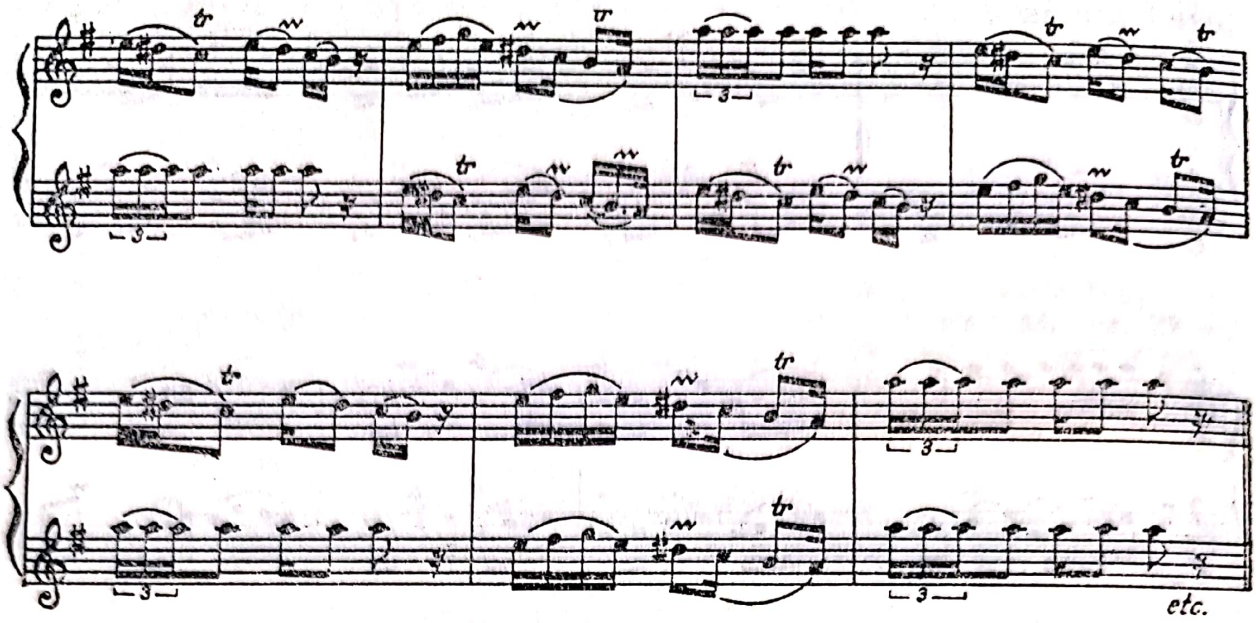
[105] La culegere au participat și compozitorii Tudor Jarda și George Derieteanu.

[106] Ei folosesc fluiere moldovenești fără „dop" cu șase găuri.

Scanned with OKEN Scanner



Scanned with OKEN Scanner



Acest mod de cîntare polifonică a fost preluat și dus mai departe de „Trișcașii" căminului cultural din localitate. Pentru a-și îmbogăți mijloacele sonore și spre a rezolva problema cîntării pe mai multe voci, această interesantă formație muzicală a adăugat fluierelor de diferite tipuri și mărimi, două cobze, două țambale, un steag de nuntă cu clopoței, un buhai și un bucium. Limbajul lor polifonic a fost mai pe urmă preluat de formația de fluiere (cu cobză, țambal și dairea) a căminului cultural din Hodac, județul Mureș.

La capătul acestei modeste scrieri — al cărei rost a fost, repet, să adune și să sistematizeze puținele cunoștințe asupra armoniei și polifoniei cîntecului nostru popular, pe care le deținem în faza actuală a cercetărilor — se cuvin reamintite cele ce urmează :

1. Cea mai veche formă de polifonie este isonul. Producerea lui este asigurată prin însăși natura unor instrumente muzicale idiofone (drîmba) și prin modul de construcție al unor aerofone (cimpoaiele și fluierele gemănate). El este simplu (la drîmbă, fluierele gemănate și la cimpoiul cu carabă simplă) și dublu (la cimpoiul cu caraba gemănată). La întovărășirea cîntării din fluier cu gemutul gutural scos de instrumentist din organul său vocal, fixat la o înălțime potrivită conținutului armonic al melodiei, isonul realizat în acest chip poate fi variabil.

Scanned with OKEN Scanner

Foto : C. POPESCU

Fig. 6 — Fraţii Larion şi Craţian Marica, activişti ai Căminului cultural din Leşu (Bistriţa-Năsăud).

2. Isonul a fost împrumutat de cîntarea vocală, unde îl găsim în felurite forme (în cîntecele ceremoniale funebre din sudul Banatului, la baza cîntării pe mai multe voci a bănăţenilor şi la baza interesantei polifonii la două şi la trei voci a dialectului muzical aromân).

3. Din întovărăşirea a două voci care cîntă aceeaşi melodie rezultă adesea o eterofonie. Ea este îndeosebi prezentă la însoţirea glasului de către un instrument muzical oarecare.

Scanned with OKEN Scanner

4. În muzica profesională lăutărească armonia și polifonia se află în diferite stadii de dezvoltare de la un ținut la altul:

a) Cea mai simplă formă este pedala armonică invariabilă: acompaniamentul se rezumă la o ținătură invariabilă, oricare ar fi desfășurarea liniei melodice.

b) Îi urmează un stadiu incipient de armonizare, în care o armonie sumară, bazată pe pedale armonice variabile, se împletește cu eterofonia: cînd desenul melodic se desfășoară pe osatura acordului de tonică, instrumentul sau instrumentele de acompaniament intonează acest acord, iar cînd melodia cere alt sprijin armonic, acompaniamentul se deplasează de pe acordul de tonică într-un mod specific, urmărind firul melodiei în sens oarecum liniar.

c) Într-o primă fază a gîndirii armonice, armoniile majore sînt folosite cu precădere, adesea în exclusivitate, în pofida ciocnirilor care se produc în raport cu întorsăturile cu caracter minor ale melodiilor acompaniate.

d) Pe o întinsă arie a Transilvaniei s-a dezvoltat, odată cu amenajarea specifică a viorii de acompaniament, o interesantă concepție armonică populară bazată pe armonia funcțională. O anume logică în înlănțuirea acordurilor pe plan orizontal, bazată pe cercul cvintelor, precumpănește armonia verticală. Predilecția deosebită pentru armoniile majore stăruie.

e) Limbajul armonic al lăutarilor din orașe este direct călăuzit de principiile armoniei muzicii culte. Este ingenios felul în care lăutarii potrivesc această armonie specificului melodicei noastre populare de esență modală. Spre acest limbaj se îndreaptă și muzica lăutarilor sătești.

5) Anume forme noi de polifonie populară au fost semnalate în unele din realizările mișcării artistice de amatori, precum și în muzica orchestrelor populare de concert.

Scanned with OKEN Scanner

◆ ORGANOLOGIE

Scanned with OKEN Scanner

ÎN LEGĂTURĂ CU CERCETAREA INSTRUMENTELOR MUZICALE POPULARE ÎN ROMÂNIA *

Muzica populară instrumentală nu poate fi înțeleasă pe deplin fără o cunoaștere temeinică a instrumentelor muzicale din mîna creatorilor și interpreților populari, cunoscînd că posibilitățile acustice ale acestora determină cîteodată însăși înfățișarea melosului.

Metoda de cercetare a folclorului muzical, elaborată spre finele celui de-al treilea deceniu al secolului de către folcloristul român Constantin Brăiloiu și pusă în aplicare, sub conducerea sa, de cercetătorii Arhivei de folklore a Societății compozitorilor români — ale cărei importante colecții sînt actualmente în patrimoniul Institutului de folclor — a acordat studierii instrumentelor muzicale folosite de executanții populari însemnătatea cuvenită. Ulterior, prin cercetările colaboratorilor Institutului de folclor, metoda de cercetare a fost întregită și lărgită în ceea ce privește culegerea informațiilor de organografie populară.

Socotim că problematica pe care trebuie s-o avem în vedere la studierea instrumentelor muzicale poate fi rezumată la cele ce urmează :

1. Denumirea populară a instrumentului, a pieselor sale componente și accesoriilor.

2. Descrierea instrumentului respectiv : forma sub care se înfățișează și materialul sau materialele din care este confec-

---

* Comunicare făcută în ziua de 12 august 1959 la „A douăsprezecea conferință anuală a Consiliului internațional al muzicii populare (International Folk Music Council)", desfășurată la Sinaia între 12—17 august 1959. Expunerea a fost ilustrată cu documente sonore și diapozitive din colecțiile Institutului de folclor. Un rezumat al comunicării a fost publicat în *Journal of the International Folk Music Council*, 12 (1960), p. 13—16, sub titlul : *The Study of Folk Musical Instruments in the Rumanian People's Republic.*

Scanned with OKEN Scanner

ţionat. La instrumentele din mai multe părţi se descriu, în parte, toate piesele componente, stăruindu-se în special asupra celor cu însemnătate în producerea sunetelor. De asemenea, ori de cîte ori este cazul, se descriu şi accesoriile instrumentului în chestiune.

3. Dimensiunile instrumentului şi ale diferitelor piese care îl alcătuiesc, cu deosebită grijă şi de astă dată pentru măsurătorile în directă legătură cu emiterea sunetelor. La fluiere, de pildă, interesează mai ales diametrul interior al tubului sonor şi lungimea acestuia, adică distanţa de la gura instrumentului — sau şi mai exact, de la punctul de producere a sunetului — la cealaltă extremitate, apoi, forma şi dimensiunile găurilor pentru degete, distanţele dintre găuri, precum şi distanţele dintre găuri şi capetele tubului sonor.

4. Posibilităţile sonore ale instrumentului : scara muzicală, ambitus, diapazon, registre, timbre, varietăţi de sonoritate, acordajul şi eventualele modificări ale acestuia (scordaturi).

5. Tehnica de execuţie : cum se cîntă din istrumentul respectiv. Tehnici şi artificii urmărind efecte diferite. De pildă, fixarea la o înălţime anumită, în raport cu înţelesul armonic al melodiei, a gemutului gutural (de obicei fără înălţime precisă), pe care fluierașii îl scot din organul lor vocal, în dorinţa de a da relief cîntării din fluier. Executanţii populari folosesc acest artificiu în interpretarea unor melodii „ca din cimpoi", isonul lor gutural, de astă dată „acordat", evocînd pedala specifică muzicii cimpoiereşti.

6. În fine, însemnăm datele asupra provenienţei instrumentului : moştenit, confecţionat de însăşi informator, cumpărat de la un constructor de instrumente populare, de la un colportor de instrumente muzicale, de la magazin etc. Nu sînt lipsite de interes nici condiţiile materiale în care informatorul şi-a achiziţionat instrumentul.

Se înţelege de la sine că documentul va consemna locul şi data culegerii, numele culegătorului, numele şi localitatea de origine a informatorului (căruia de altfel îi vom consacra o fişă aparte, cuprinzînd datele biografice necesare). Adăugăm că ori de cîte ori este cu putinţă, consemnăm explicaţiile informatorului aidoma, păstrîndu-i spusele într-o notaţie fonetică sumară. Fişele trebuie întovărăşite, pe cît se poate, de schiţe şi fotografii.

Un interes deosebit îl prezintă prefacerile pe care le suferă adesea instrumentele de fabrică, care au pătruns în lumea cînte-

Scanned with OKEN Scanner

cului popular, precum și tehnica de execuție, potrivită în asemenea cazuri intonațiilor populare. După pilda unor cordofone dispărute, vioara primește în unele regiuni ale României între cinci și opt coarde suplimentare de rezonanță (în care scop, cuierul trebuie prevăzut cu numărul corespunzător de cuie în plus), iar acordajul obișnuit este supus unui mare număr de scordaturi. Lăutarii români „strică", cum spun ei, acordajul viorii, în scopul obținerii unor sonorități speciale, pentru realizarea unor efecte imitative, pentru a înlesni cîntarea pe coarde duble sau triple ori pentru a ușura executarea unor întorsături melodice sau unor cîntări în anume scări ori tonalități. În faza actuală a cercetărilor cunoaștem mai bine de treizeci de scordaturi diferite folosite de vioriștii populari români. [...]

În decursul studierii sistematice a folclorului muzical românesc s-au adunat o seamă de documente de organografie populară. Deși destule din ele se mărginesc la descrieri sumare ori pur și simplu la notare în fuga condeiului a vreunei scări, vreunui acordaj, ori la însemnarea cîtorva termeni muzicali populari, s-a putut constata, pe temeiul lor, că poporul român se poate mîndri, pe drept cuvînt, cu o bogăție aproape fără seamăn de instrumente muzicale populare. S-au identificat, bunăoară, cinci feluri de buciume (diferite prin forma tubului sonor: drept sau încovoiat, cilindric ori conic), cinci tipuri de cimpoaie (diferite prin construcția țevii melodice: simplă sau dublă și cu număr variabil de găuri pentru degete [1], și o bogată familie de fluiere, alcătuită din treisprezece membri [2], alături de străvechiul „nai" (fluierul lui Pan), de bătrîna „cobză", rubedenia românească a lăutelor medievale, de frunză, solz de pește, și de multe alte instrumente muzicale populare.

Problema scărilor muzicale a determinat studierea procedeelor de măsură utilizate de constructori. Identificarea unor constructori înzestrați și unor centre de constructori a provocat adîncirea studiilor și cuprinderea întregului proces de construcție în sfera cercetărilor. [...] [3]

---

[1] Șase tipuri, în lumina unor cercetări recente (1973).

[2] Șasesprezece membri după ultimele investigații, socotind doar fluierele încă în uz.

[3] Urmează o succintă expunere asupra meșteșugului constructorilor de fluiere din Hodac-Mureș, ilustrată de 49 diapozitive, ca și de o microexpoziție organizată în incinta conferinței. (Meșteșugul „fluierașilor" din Hodac este descris pe larg în cuprinsul studiului de la p. 163 și urm. motiv pentru care am lăsat la o parte pasajul în chestiune, din comunicarea de față).

Scanned with OKEN Scanner

Cercetătorii Institutului de folclor au studiat și studiază feluriți constructori de instrumente muzicale : constructori de fluiere, de buciume, de cimpoaie, de viori chiar ș.a.m.d. Fără să punem în discuție întrucît o asemenea metodă de cercetare este proprie folclorului sau etnografiei, este cert că și o disciplină și alta nu au decît de cîștigat în urma extinderii și perfecționării aplicării ei.

Dacă în trecut meșterii constructori de fluiere din Hodac, județul Mureș (cel mai mare și mai important centru de constructori de fluiere cunoscut), și ca dînșii mulți alți făuritori de instrumente muzicale populare risipiți de-a lungul și de-a latul țării, nu s-au preocupat să producă fluiere acordate la un anume diapazon, actualmente cei mai buni dintre ei se străduiesc în această privință. I-au determinat comenzile pe care le-au primit din partea unor formații de instrumente populare, care cunosc în zilele noastre — așa cum se poate constata cu prilejul concursurilor artiștilor noștri amatori — o dezvoltare prodigioasă. În Hodac, bunăoară, activează o vestită formație de fluiere a căminului cultural, pentru care meșterii satului au construit fluiere de mărimi diferite, bine potrivite între ele și frumos împodobite. [...]

Concursurile mișcării artistice de amatori din România, desfășurate în ultimii ani, au dovedit puternica viață a instrumentelor populare. Au ieșit la iveală o seamă de instrumentiști de mare talent și numeroase formații de fluiere, de cimpoaie, de torogoate, felurite grupări de instrumente populare diferite, ansambluri vocal-instrumentale (de pildă cor și formație de fluiere) ș.a. Au fost identificați în diferite rînduri instrumentiști și constructori de instrumente muzicale preocupați să scoată la lumină instrumente muzicale părăsite, să perfecționeze vechi instrumente populare, ba chiar să făurească instrumente muzicale inedite. Țăranul Ion Mihăilă din Palanca-Bacău a reconstituit un străvechi fluier cu ancie. Mihai Lăcătuș din Cîmpulung-Suceava a construit un grup de trei fluiere moldovenești de mărimi diferite menite să cînte laolaltă, Vasile Diaconu din Gura Văii-Vîlcea a confecționat dintr-un „tîlv" (un fel de dovleac de forma unei carafe, care, uscat, slujește la diferite întrebuințări — *lagenaria vulgaris)* un instrument cu ancie interesant ș.a.m.d. Asemenea preocupări vestesc mersul înainte spre noi forme de exprimare a muzicii populare românești.

Scanned with OKEN Scanner

ADAOS

CHESTIONAR DESTINAT CULEGERII DE INFORMAȚII ASUPRA INSTRUMENTELOR MUZICALE ALE POPORULUI ROMÂN *

Satul, comuna, județul, numele, prenumele și vîrsta celui care completează chestionarul, ocupația. Autoapreciere asupra gradului de cunoaștere a realității folclorice locale (de pildă: învățător localnic, bun cunoscător; bibliotecar în zonă, bun cunoscător; funcționar în zonă, bun cunoscător; am completat chestionarul întrebînd localnici, buni cunoscători etc.). Data completării chestionarului.

I. PSEUDOINSTRUMENTE

1. *Frunza.* a) Se cîntă în localitate din frunză și din ce fel de frunză? b) Este răspîndit cîntatul din frunză? c) Cine cîntă? (bărbați, femei, copii; ce categorii de vîrstă?) d) Se asociază frunza cu alte instrumente? Cu care și în ce împrejurări? e) Dacă nu se mai cîntă — de cînd?
2. *Coaja de mesteacăn.* a) Se cîntă în localitate din coajă de mesteacăn și ce denumiri poartă? b) Este răspîndit cîntatul din coajă de mesteacăn? c) Cine cîntă? d) Se asociază coaja de mesteacăn cu alte instrumente? Cu care anume și în ce împrejurări? e) Dacă nu se mai cîntă — de cînd?
3. *Solzul de pește.* a) Se cîntă în localitate din solz de pește și de la ce fel de pește anume? b) Este răspîndit cîntatul din solz de pește? c) Cine cîntă? d) Se asociază solzul de pește cu alte instrumente? Cu care anume și în ce împrejurări? e) Ce denumiri poartă? (solz, frunză?) f) Dacă nu se mai cîntă — de cînd? g) Dacă în locul solzului de pește se folosesc lame din alte materiale (celuloid, nailon etc.)?
4. *Fluierat, șuierat, dîrlăit.* a) Se fluieră sau se șuieră printr-o monedă cu centrul găurit? b) Se fluieră sau se șuieră cu ajutorul altui obiect? Care obiect anume? c) Se dîrlăiește cu ajutorul unei foițe de hîrtie presată de buze cu latul unui pieptene? d) Se dîrlăiește cu ajutorul altor obiecte (cornet de carton, ziar etc.)?

---

* Întocmit în colaborare cu Gottfried Habenicht. A fost publicat de Dumitru Jompan în anexa comunicării sale: *Îndemn la cercetarea organologiei populare din Banat*, în: *Studii și comunicări de etnografie — istorie*, 2 (1977), Caransebeș, Comitetul județean pentru cultură și educație socialistă Caraș-Severin, Muzeul județean de etnografie și istorie locală Caransebeș, p. 181—197 (și extras).

II. INSTRUMENTE IDIOFONE

1. *Drîmba.* a) Se cîntă în localitate din drîmbă? Ce denumiri poartă instrumentul? b) Este răspîndit cîntatul din drîmbă? c) Cine cîntă (bărbaţi, femei, copii; ce categorii de vîrstă)? d) Se asociază drîmba cu alte instrumente? Cu care şi în ce împrejurări? e) Cine construieşte drîmbe sau de unde se procură? f) Dacă instrumentul a dispărut — de cînd?

2. *Felurite materiale interşocate.* a) Se obişnuieşte să se bată ritmul cu ajutorul a două linguri lovite una de alta? Cu două beţe? Cu două sucitoare de întins aluatul? b) Cine (bărbaţi, femei; ce categorii de vîrstă)? c) La ce ocazii? d) Dacă în localitate se face de Anul Nou „capră", „turcă", „ţurcă", „cerb", „brezaie" etc. şi dacă botul măştii bate ritmul jocului prin interşocarea fălcilor? Din ce material sînt făcute acestea din urmă?

3. *Toaca.* a) Dacă copiii îşi construiesc o toacă din lemn? Cînd anume o bat? b) Cîntă şi un cîntec în timp ce bat toaca?

4. *Duruitoarea.* a) Se umblă (de Paşti) cu duruitoarea („scîrţîitoarea")? Ce denumiri poartă instrumentul şi cine-l mînuieşte? b) Este folosit instrumentul pentru speriatul păsărilor?

5. *Clopote.* a) Ce fel de clopote sînt cunoscute în localitate şi ce denumiri poartă în raport cu mărimea şi alcătuirea lor (clopot, talangă, birje, zdrîncănă, zurgalauă, ţurgalău, zurgălău, clopoţel, giangăraş, cingeteu etc.)? b) Se aleg clopotele de la turme în aşa fel încît să se potrivească între ele în ceea ce priveşte sunetele lor? După ce criterii anume? c) Urarea „pluguşorului", „buhaiului" etc. este punctată de o talangă sau de un clopoţel? d) Steagul de nuntă este împodobit şi cu clopoţei? Poartă aceştia un nume deosebit? e) Măştile din cadrul sărbătorilor de iarnă poartă şi diferite clopote? Care măşti anume („capră", „turcă" etc., „urs", „căiuţi", „urîţi" ş.a.) şi ce fel de clopote sau clopoţei poartă?) f) Ce alte accesorii sunătoare poartă aceste măşti? g) Căluşarii au costumul prevăzut cu panglici sau curele de care sînt cusuţi clopoţei sau clopote? Unde se află acestea (în jurul gleznelor, în jurul mijlocului etc.)? h) La ce alte dansuri se folosesc clopoţei sau zurgălăi?

6. *Pinteni şi alte idiofone.* a) Căluşarii poartă pinteni (din tablă cu o buclă de care sînt aninate disculeţe sunătoare)? b) Toba mare are şi un cinel (talger)? Ce nume poartă acesta şi cu ce e lovit? c) Alte idiofone (zil, geamparale, zilimaşea ş.a.). Cum se numesc, cu ce prilej sînt folosite? Descrierea sumară. d) Plesnitul biciului sau a bicelor întovărăşesc unele datini? Care anume? Cum mai este numit biciul şi ce nume poartă şfichiul (pleazna) acestuia?

III. INSTRUMENTE MEMBRANOFONE

1. *Toba.* a) Se umblă la colindat cu o tobă? Ce denumire poartă (dubă etc.) b) Cîte membrane are? Este bătută pe o singură membrană sau pe amîndouă? Cu un ciocan ori cu două? Ce nume poartă acesta (maieţ etc.)? c) Este o tobă perfecţionată în sat? Cine o face? Sau este de fabrică? d) La ce datini se asociază tobe? Ce fel de tobe şi ce denumiri poartă acestea? e) Tobele sînt confecţionate în localitate sau sînt de fabrică? f) Taraful din partea locului cuprinde şi o tobă? Cum i se spune? g) Este făcută de un constructor din comună sau este de fabrică? h) Cîte membrane are şi care e diametrul lor aproximativ? i) Se bate o singură mem-

Scanned with OKEN Scanner

brană sau amîndouă și cu ce anume (mai, ciocmar, ciubuc; cu mîna)? j) Dacă se bate o singură membrană, se bate cu un singur ciocan sau cu două (în acest caz, ciocanele sînt de aceeași mărime sau unul e mai mare)? k) Ciocanul este ținut în mînă sau e montat într-un mecanism cu pedală? l) Toba mare are și alte accesorii (tobă mică, cinel ș.a.)?

2. *Daireaua.* a) Există în localitate și cum se numește (dairea, dara, vuvă ș.a.)? b) Cine o folosește (țiganii ursari, „țiganul" mascat care joacă „ursul" de Anul Nou, vuvarul etc.)? c) În ce împrejurări se cîntă din dairea (de Anul Nou, la nuntă, la petreceri etc.)? d) Este întovărășită și de alte instrumente? De care anume? e) Cine o face sau de unde se procură? f) Dacă a dispărut — de cînd?

3. *Buhaiul.* a) Există în localitate și ce nume poartă (buhai, bugă, șteand)? b) Cu ce prilej se sună din buhai?

IV. INSTRUMENTE AEROFONE

1. *Bucium.* a) Există în localitate bucium și ce nume poartă (bucium, tulnic, trîmbiță etc.)? b) Rugăm descrieți tipul sau tipurile de bucium existente în localitate. c) Din ce este construit (doage de lemn legate cu inele de nuia sau învelite în scoarță de copac, din tablă)? d) Cam cîte buciume sînt în localitate? e) Se suflă direct pe țeava instrumentului sau cu ajutorul unui muștiuc (o îmbucătură aplicată la capătul pe unde se suflă). În cazul din urmă, din ce material este făcut (lemn, metal)? f. Cine cîntă și cu ce prilej se cîntă din bucium (ciobanii, fetele sau nevestele, sătenii; la oi, la date fixe, bunăoară în noaptea de Sf. Gheorghe; la înmormîntare etc.)? g) Dacă a dispărut — de cînd? h) Dacă s-a introdus buciumul în localitate prin mișcarea artistică de amatori? Care tip de bucium și de cînd? i) Sînt constructori de buciume în localitate (nume de constructori. În caz contrar, de unde se procură?

2. *Trompete de lemn.* a) Există asemenea instrumente confecționate din coajă de copac? Cum se numesc? b) Cine le face (ciobanii, copiii?) c) Cît timp durează și cu ce prilej se cîntă din ele?

3. *Cornul.* a) Se cîntă în localitate din corn și ce nume poartă acesta? b) Din ce este confecționat (lemn înfășurat cu scoarță de copac, corn de vită, tablă)? c) Cine cîntă din el (ciobanii, păstorii de vite, porcarii) și cu ce prilej (adunatul turmei, în cadrul unor datini etc.)?

4. *Goarna și alte instrumente de suflat din alamă.* a) Se cîntă, din goarnă militară (de semnalizare)? În ce împrejurări anume (nuntă, înmormîntare, „Jieni")? b) În care moment anume? c) Cine cîntă? d) Ce alte instrumente de suflat din alamă se folosesc și în ce împrejurări? Cine le mînuiește? e) Există în localitate o fanfară lăutărească sau mai multe? Puteți spune din ce instrumente este alcătuită (trompete, pistoane, fligorni, althorni, basfligorni, baritoni, bombardoane, tube, helicoane etc.)? f) Cîntă după ureche sau după note? g) Există în localitate o fanfară organizată a căminului cultural, casei de cultură, clubului?

5. *Fluierele.*
Tilinca (fără dop). a) Există în localitate un fluier fără găuri pentru degete, format dintr-o țeavă complet deschisă la amîndouă capetele? Cum se numește (tilincă, telincă)? b) Din ce material e făcută (lemn, țeavă de cucută, scoarță de copac, țeavă din material plastic ș.a.)? c) Dacă a dispărut — de cînd?

Scanned with OKEN Scanner

Tilinca (cu dop). a) Există în localitate o variantă a instrumentului arătat mai sus, prevăzut însă cu un „dop", dispozitiv de suflat în partea unde se suflă? Cum se numește? b) Din ce fel de material este confecționat? c) Cine cîntă și cu ce prilej? d) Este răspîndit instrumentul? e) Dacă a dispărut — de cînd?

Fluierele fără dop (moldovenești, dobrogene). a) Există în localitate fluiere cu țeava complet deschisă la amîndouă capetele (fără „dop"), cu șase, șapte sau opt găuri pentru degete? Care anume din aceste trei tipuri și cum se numește fiecare? b) Există un fluier de acest fel făcut din trei țevi care se îmbucă una în alta? Cum se numește (caval dobrogean, caval bulgăresc)? c) Cum sînt orînduite găurile pentru degete (la egală distanță între ele, în două grupuri)? Toate găurile sînt pe aceeași parte a țevii sau nu? d) Din ce sînt făcute fluierele de acest fel (lemn, trestie, țeavă de metal, țeavă de material plastic, lemn ferecat cu metal, lemn legat cu os)? e) Le construiește un meșter din localitate (nume de constructori)? Dacă sînt achiziționate din altă localitate, de unde? f) Sînt răspîndite sau rare? Cine cîntă din ele și cu ce prilej? g) Dacă au dispărut — de cînd?

Fluierele cu dop.

Cavalul. a) Există în localitate fluiere cu „dop" și cinci găuri pentru degete? Cum sînt numite? b) Sînt răspîndite sau rare? Cine cîntă din ele și cu ce prilej? c) Le face un meșter din localitate (nume de constructori)? Dacă sînt achiziționanate din altă parte, de unde? d) Dacă au dispărut — de cînd?

Fluierul obișnuit (cu „dop" și cu șase găuri pentru degete). a) Există în localitate asemenea fluiere? De cîte mărimi sînt (mici, mijlocii, mari) și cum sînt numite fiecare (fluier, fluieră, fluieroi, trișcă ș.a.)? b) Le face un meșter sau meșteri din localitate (nume de constructori)? Dacă se achiziționează din altă parte, de unde anume? c) Din ce sînt făcute (lemn, lemn ferecat cu inele de coajă de cireș, lemn ferecat cu fișii de alamă, lemn ferecat cu metal topit, din țeavă de metal, de os)? d) Sînt răspîndite sau rare? Cine cîntă din ele și cu ce prilej? e) Există un fluier cu „dop" cu șapte găuri pentru degete? Este de construcție rurală sau de fabrică?

Fluierele gemănate. a) Dacă există fluiere gemănate (cu două țevi cu „dop"), ce tip anume? — cu amîndouă țevile la fel de lungi, una cu șase găuri pentru degete și alta fără nici una? — cu amîndouă țevile la fel de lungi, una cu șase găuri pentru degete și cealaltă cu o singură gaură la nivelul primei găuri de la cealaltă țeavă? — cu amîndouă țevile la fel de lungi, fiecare cu cîte șase găuri? — cu țeava de ison (hang) fără găuri pentru degete, mai scurtă? — alt tip (scurtă descriere). b) Cum este numit fluierul de acest fel (sau fluierele de acest fel? c) Sînt răspîndite sau rare? Cine cîntă din ele și cu ce prilej? d) Cine le construiește (nume de constructori) sau de unde se procură? e) Cele două țevi sînt tăiate în aceeași bucată de lemn sau sînt făcute separat și pe urmă reunite (prin lipire, legare, frecare)? f) Dacă au dispărut — de cînd?

Alte feluri de fluiere. Dacă există în localitate alte feluri de fluiere decît cele arătate mai sus (fife, șuierașe)? Scurte descrieri. Cine și în ce împrejurări cîntă din ele?

Flaute populare. a) Există în localitate fluiere cu gura (gaura pe unde se suflă) laterală? Cum se numesc ele? b) Cîte găuri pentru degete au (șase, șapte) și cum sînt orînduite (la egală distanță între ele, în două grupuri)? c) Sînt răspîndite sau rare? Cine cîntă din ele și cu ce prilej? d) Cine le face (nume de constructori) sau de unde se procură?

Ocarina. a) Există în localitate ocarine? Ce nume poartă (ocarină, ciof)?

Scanned with OKEN Scanner

b) Cîte găuri pentru degete au? c) Sînt răspîndite sau rare? d) Cine cîntă din ele şi cu ce prilej? e) Cine le face (nume de constructori) sau de unde se procură? f) De cînd se cîntă din ocarină? g) Dacă ocarina a dispărut — de cînd?

Naiul. a) Există în localitate şi ce nume poartă (nai, muscal, fluierar)? b) Cine cîntă din nai (lăutarii în taraf, alţi interpreţi singuri)? În ce împrejurări anume? c) Din cîte ţevi e alcătuit? d) Cine îl construieşte (nume de constructori) sau de unde se procură? e) Din ce e făcut (bambus, trestie, soc)? f) Dacă a dispărut — de cînd? g) A fost cumva introdus în vremea din urmă? Cînd şi în ce împrejurări?

6. *Cimpoiul.* a) Există în localitate? Ce nume poartă (cimpoi, cimpoaie, carabă)? b) Cine cîntă din cimpoi şi în ce ocazii? c) Cine construieşte cimpoaie (nume de constructori) sau de unde se procură? d) Este răspîndit sau rar? Dacă a dispărut — de cînd? e) Descriere sumară şi terminologie: Burduful. Cum se numeşte şi din ce se face? — Cum se numeşte ţeava prin care se introduce aerul? Se suflă direct sau cu ajutorul unor foale? — Cum se numeşte ţeava mare şi din cîte părţi e făcută? Au acestea denumiri diferite? — Cum se numeşte ţeava cu găuri pentru degete? — Aceasta e simplă (cu o singură ţeavă)? Cîte găuri pentru degete are şi cum sînt orînduite? — Este dreaptă sau încovoiată? Cilindrică sau conică? Are un pavilion din corn de vită sau din alt material? Cum se numeşte acesta? — Ţeava cu găuri pentru degete este cumva dublă (cu două ţevi)? Sînt tăiate în aceeaşi bucată de lemn sau făcute separat şi apoi reunite? — Cîte găuri pentru degete are fluierul dublu pe fiecare ţeavă şi cum sînt orînduite? — Există cumva un tip de cimpoi diferit de celelalte arătate mai sus? În caz afirmativ, rugăm a se descrie pe scurt. — Capul fluierului cu găuri pentru degete este cumva în chip de animal (capră)? — Se cunosc în localitate (ori în împrejurimi) cimpoaie cu burduful cu blana în afară şi cu capul caprei (sau iedului) păstrat şi preparat?

7. *Fluiere cu ancie.* a) Există în localitate un fluier prevăzut cu ancie (dispozitiv de suflat făcut dintr-o limbă simplă sau dublă de trestie ori soc, adăugată ţevii sau tăiată în peretele ei)? Ce nume poartă? Cum este făcut şi cîte găuri pentru degete are (scurtă descriere)? b) Este răspîndit sau rar? Este vechi sau a fost introdus recent (inovaţia cuiva)? Dacă a dispărut — de cînd? c) Cine cîntă din el şi cu ce prilej? d) Cine-l construieşte (nume de constructori) sau de unde se procură? e) Se obişnuieşte să se cînte din caraba cimpoiului (ţeava cu găuri) suflîndu-se direct în ea? f) Se cîntă din pai ori din două paie?

8. *Clarinetul, torogoata, saxofonul.* a) Există în localitate clarinete şi ce nume poartă? b) Cine cîntă din clarinet şi cu ce prilej (lăutarii, acompaniaţi sau nu; la joc, la petreceri etc.)? c) Instrumentele sînt de fabrică sau făcute de cineva? În cazul din urmă unde sînt făcute şi de către cine (nume de constructori)? Dacă se poate, o sumară descriere a clarinetului de construcţie locală (cîte găuri pentru degete, cîte clape, din ce fel de material e făcut şi altele). d) De cînd se cîntă din clarinet în localitate? Dacă a dispărut — de cînd? e) Se cîntă în localitate din torogoată? Cum se numeşte instrumentul (taragot, torogoată)? f) Cam de cînd se cîntă din torogoată? g) De unde se procură sau cine le construieşte (nume de constructori)? h) Cine cîntă şi cu ce prilej? i) Se cîntă din saxofon? Ce tip (în ce ton), dacă se poate? Ce nume poartă? j) De cînd se cîntă în localitate din saxofon? k) Cine cîntă şi cu ce prilej?

Scanned with OKEN Scanner

9. *Muzicuța de gură.* a) Se cîntă în localitate din muzicuță de gură și cum se numește aceasta? b) Cine cîntă și cu ce prilej? c) De cînd se cîntă în localitate din muzicuță?

10. *Armonica și acordeonul.* a) Se cîntă în localitate în armonică (acordeon cu butoane în locul claviaturii)? Cum i se spune? b) Cine cîntă și cu ce prilej? c) Dacă a dispărut — de cînd? d) Se cîntă din acordeon (cu claviatură)? Cum e numit? e) Cine cîntă și cu ce prilej? f) E folosit solistic sau în ansamblu cu alte instrumente? g) De cînd se cîntă în localitate din acordeon? h) E rar sau răspîndit?

11. *Orga cu manivelă* (Flașneta). a) Există în localitate? Cine cîntă din ea și cu ce prilej? b) Dacă a dispărut — de cînd? c) Dacă nu a existat în localitate, își aduc cumva aminte bătrînii de vreun flașnetar în trecere, venit de aiurea?

V. INSTRUMENTE CORDOFONE

1. *Țambalul.* a) Există în localitate? Mic sau mare? Cum e numit? b) Cine cîntă din el și cu ce prilej? c) Cu ce alte instrumente se asociază (în taraf)? d) Se știe de cînd se cîntă în localitate din țambal? e) Este rar sau nu? Dacă a dispărut — de cînd? f) Cum spun muzicanții că ar fi acordat (românește, ungurește, transport)? g) De unde se procură sau cine le construiește (nume de constructori)?

2. *Cobza.* a) Există în localitate cobze? Cum sînt numite? b) Se cunoaște în localitate termenul de cobuz sau copuz? Înseamnă altceva decît cobza? Ce anume? c) Cobza este folosită doar pentru acompaniament sau se cîntă și melodii din ea? Cîte coarde are și cum sînt orînduite (în cîte grupuri și cîte în fiecare grup)? d) Cu ce alte instrumente se asociază în taraf? e) Cine cîntă din cobză și cu ce prilej? f) Dacă a dispărut — de cînd? g) De unde se procură cobzele? Există un meșter care face cobze în localitate sau în vreo localitate vecină (numele lui)? h) Dacă a fost introdusă în localitate în anii din urmă? Cînd și în ce împrejurare?

3. *Chitara.* a) Există în localitate și cum se numește (chitară, ghitară, zongoră)? b) Cîte coarde are și eventual cum sînt acordate (după spusele lăutarului)? c) Coardele sînt ciupite cu mîna sau cu un plectru (pană de gîscă, bucată de piele tare, așchie de lemn)? d) Cine cîntă din chitară și cu ce ocazie? e) Este folosită solistic sau în ansamblu cu alte instrumente? Cu ce fel de instrumente? f) De unde se procură? g) De cînd se cîntă din chitară în localitate? h) Dacă a dispărut — de cînd?

4) *Țitera.* a) Se cîntă în localitate din țitere? De cînd? b) Cum e numit instrumentul? c) Cine cîntă din țiteră și în ce împrejurări? d) Se cîntă solistic sau se folosește laolaltă cu alte instrumente? Cu ce fel de instrumente anume? e) Cine construiește țitere (nume de constructori) sau de unde se procură? f) Se cîntă din țitere de fabrică? Cine anume? g) Este folosită țitera de fabrică în ansamblu cu alte instrumente? Cu ce fel de instrumente?

5. *Alte instrumente cu coarde ciupite.* a) Ce alte instrumente cu coarde ciupite se află în localitate (tambure, tamburițe, domre, mandoline, banjouri)? Cum sînt denumite (fiecare în parte)? b) Există familii de instrumente de același gen (orchestră de tamburițe, de balalaici)? Ce nume poartă fiecare membru al familiei (tamburița, tamburița-braci, tamburița-terț, tamburița-

Scanned with OKEN Scanner

bas etc.? c) Cine cîntă din ele şi cu ce prilej? d) Dacă sînt folosite în ansamblu, cum sînt alcătuite acestea? e) Cine le face (nume de constructori) sau de unde se procură? f) De cînd s-au introdus? g) Se cîntă după ureche sau după note? Se cîntă şi muzică populară românească sau sînt folosite exclusiv de către naţionalităţile conlocuitoare? h) Dacă au dispărut — de cînd?

6. *Lira* (vioară cu roată şi claviatură). a) Se mai cîntă în localitate din liră? Cum i se spune (liră, organ, ligură, lăută, forgólant etc.)? b) Cine o foloseşte (sau a folosit-o) şi cu ce ocazii (cerşetorii?)?

7. *Vioara.* a) Se cîntă în localitate din vioară? Cum e numită (ceteră, scripcă, laută, higheghe)? b) Cum e numit cel ce cîntă din ea (ceteraş, scripcar, highighiş)? c) Cine cîntă din vioară şi cu ce prilej? d) Cu ce alte instrumente se asociază vioara în taraful din partea locului? e) Dacă se poate, indicaţi acordajul instrumentului şi denumirea pe care lăutarii în vîrstă o dau coardelor (sîrmă, burdui, mijloc, subţire)? f) Obişnuieşte lăutarul să acordeze uneori (pentru unele melodii) în alt chip, vioara? La ce piese anume? g) Are cumva vioara coarde suplimentare pentru rezonanţă (teluri)? Cîte anume? h) Există în localitate constructori de viori (numele lor)? i) Se procură viori de la constructori din împrejurimi (numele acestora şi numele localităţilor de reşedinţă) sau se procură din comerţ? j) Se ştie cînd a pătruns vioara în localitate? Ce alte instrumente a înlăturat de la hora satului, de la nunţi etc. (cimpoiul, fluierul)? k) Vioara destinată acompaniamentului are cumva călugul tăiat drept (retezat), pentru a se putea cînta deodată pe toate coardele? Cîte coarde are şi cum sînt acordate? l) Cum este numită vioara de acompaniament (contră, contralaucă)? m) Se cîntă în localitate din violă (vioară ceva mai mare) şi cum e numită (braci)? n) Viola slujeşte doar la acompaniament? o) Cîte coarde are? Sînt întinse cumva pe un căluş drept şi călcate toate deodată cu arcuşul? Se poate indica acordajul coardelor (după spusele lăutarilor)? p) De cînd e folosită viola? r) Există în localitate vioară cu pîlnie (goarnă, tolceri)? Cum se numeşte? s) Prin ce anume se deosebeşte de vioara obişnuită? t) Cine cîntă din ea şi în ce împrejurări? u) Cînd a pătruns în localitate? v) Dacă a dispărut — de cînd? z) Cine face viori cu goarnă (nume de constructori) sau de unde se procură?

8. *Violoncelul şi contrabasul.* a) Există în localitate şi ce nume poartă (cel, gordună, broancă, bas)? b) La ce serveşte în taraf? c) Taraful are şi violoncel şi contrabas? d) Cîte coarde are violoncelul, cîte contrabasul şi cum sînt numite de către lăutari? e) Se cîntă cu arcuşul? Există obiceiul să se ciupească coardele? Se obişnuieşte să se ciupească coardele cu un beţişor şi să se bată cu o baghetă? Se bat cumva ţinîndu-se o sticlă goală deasupra lor? Se bat cu mîna? f) Se construiesc în localitate (nume de constructori) sau de unde se procură? g) Există un fel de violoncel micuţ, de construcţie ţărănească, cu coardele lovite cu o baghetă? Cum se numeşte (gardon) şi cine cîntă din el? h) Îl folosesc şi muzicanţii români sau numai maghiari (ciangăi, secui)? i) Cu ce alte instrumente se asociază?

9. *Ţibulca.* a) Se cîntă din ţibulcă în localitate? Cum e numită (ţigulcă, ţibulcă) şi cîte coarde are? b) Cine cîntă din ea şi cu ce prilej? c) Este folosită singură sau în ansamblu cu alte instrumente? Cu ce fel de instrumente? d) E folosită şi de muzicanţi români sau doar de bulgari?

Scanned with OKEN Scanner

DESPRE ANSAMBLURILE INSTRUMENTALE

a) Care e componența actuală a tarafului tipic al localității (ce variante are componența sa)? b) Care a fost componența tarafului din partea locului în perioada interbelică sau mai demult? c) Membrii tarafului au nume diferite, în funcție de instrumentele pe care le folosesc? Care anume (primaș, contraș, bracist, broncaș etc.)? d) Membrii tarafului sînt profesioniști, semiprofesioniști sau amatori? e) La ce ocazii cîntă taraful? f) Ce alte ansambluri instrumentale mai sînt în localitate (în cadrul Căminului cultural)? În ce împrejurări se produc? ? g) Eventual alte formații instrumentale (ale naționalităților conlocuitoare, de muzică cultă, de muzică ușoară).

Notă importantă

a) Dacă în localitate există și alte instrumente muzicale nemenționate în chestionar, folosite pentru muzica populară. Care anume (descriere sumară a lor)? b) Există în comună o colecție (sau colecții) de instrumente muzicale populare? Unde anume (la cămin, la școală, la o persoană particulară)? Ce piese mai deosebite cuprinde? c) În biserica din localitate sînt zugrăvite scene (icoane) în care apar instrumente muzicale? Ce fel de instrumente (descrieri sumare) și în cuprinsul căror subiecte? De cînd datează zugrăveala? d) Se cunosc în localitate basme, credințe, legende etc. în legătură cu instrumentele muzicale populare și cu meșteșugul cîntatului din ele? La ce instrumente se referă? Rugăm pe scurt subiectele. e) Cei mai buni interpreți din localitate. (Se va indica numele și prenumele, porecla, vîrsta, adresa și din ce anume instrument cîntă. Numai interpreții de muzică populară.)

JUCĂRII SONORE**

Care sînt jucăriile sonore pe care le fac copiii din localitate? (Rugăm a se sublinia cele existente și a se arăta în dreptul fiecăruia: denumirea locală; prilejul de confecționare; oricînd, cu ocazia unor sărbători, într-o anume vreme a anului ș.a., precum și modalitatea de folosire.

1. *Din tulpină de porumb:* a) Vioară cu arcuș. b) Țambal. c) Pocnitoare cu două, trei sau patru aripi. d) Șuierătoare. e) Altele.
2. *Din lemn:* a) Chitară. b) Cobză. c) Țambal. d) Duruitoare. e) Țiteră. f) Buhai. g) Fluieraș. h) Altele.
3. *Din pană de gîscă:* a) Bîzîitoare. b) Bîzîitoare cu corn (de berbec). c) Altele.
4. *Din lut:* a) Pocnitoare. b) „Totoroască". c) Altele.
5. *Din metal:* a) Signal. b) „Trîmbă". c) Morișcă-vîjîitoare. d) Altele.
6. *Din alte materiale:* a) Zornăitoare cu boabe în bășică de porc. b) Țambal din cutii de chibrituri. c) Corn de berbec. d) Fluier de cucută. e) Vrej de dovleac. f) Capsula ghindei de stejar. g) Trîmbiță de hîrtie. h) Altele.

JUCĂRII SONORE PENTRU COPII

Se găsesc în localitate jucării sonore din lut ars confecționate pentru copii (cuci, cai cu fluiere, urcioare cu fluiere ș.a.)? Scurtă descriere cu indicarea denumirii lor. Cine le face (nume de constructori) sau de unde se procură?

** După Ghizela Sulițeanu.

Scanned with OKEN Scanner

DESPRE ANSAMBLUL DE FLUIERE AL BĂNĂȚEANULUI IUSTIN SORA DIN TICVANIU MIC *

Într-o zi, prin noiembrie-decembrie 1948, pe cînd mă aflam într-unul din birourile Direcțiunii muzicii din fostul Minister al Artelor, am auzit un glas de fluier. La început mi s-a părut că răsuna de undeva din stradă. O ușă deschisă m-a făcut să deslușesc că sunetul venea de aproape, dintr-o încăpere vecină. Așa l-am cunoscut pe Iustin Sora din Ticvaniu Mic, comună nu departe de Oravița, venit în capitala țării să descurce niște treburi administrative obștești. La Direcțiunea muzicii îl aștepta pe compozitorul Filaret Barbu, pe atunci consilier în Departamentul artelor, pe care-l cunoștea de acasă.

Iustin Sora mi-a arătat „fluiera" sa de prun, cumpărată „poate că de douăzăș dă ani" de la „Moș Vidu dîn Răchitova", căreia i-a făcut o gaură în plus, așa cum a văzut la „clainet" [1], și mi-a povestit cum îl acompaniază feciorul și nepotul, „contra" și „săcund", cîntînd și ei din fluiere cu șapte găuri pentru degete.

Însemnările fugare luate atunci nu au făcut decît să stîrnească dorința unei cercetări la fața locului, menită să lămurească mai bine problema de polifonie populară abia schițată din spusele lui Sora. Prilejul a venit peste doi ani, cînd, în după amiaza zilei de 11 iunie 1950, am poposit în Ticvaniu Mic.

---

* Textul de față a format obiectul unei comunicări ținute la Institutul de folclor în ziua de 23 mai 1951. Relatările informatorilor au fost notate într-o scriere fonetică sumară. A apărut sub titlul *Despre ansamblul de fluiere al lui Iustin Sora din Ticvaniu Mic (raionul Oravița)*, în *Revista de folclor*, 4 (1959), nr. 1—2, p. 113—122, cu un rezumat în limbile rusă și engleză.

[1] Clarinet. Din motivele arătate în *Cuvînt înainte*, semnele diacritice lipsesc.

În vîrstă de 67 de ani („dîn optzăşîtrei născut"), Iustin Sora te uimeşte cu temperamentul său vioi. Ai crede că a băut un pahar prea mult dacă n-ai şti că nu pune picătură de alcool pe limbă. „Slabă carce am avut!" ne spune Sora, (am) „făcut v-o trei-patru clasă. Şciu şitşi şî scrie". Are o casă, un petic de ogor şi practică meseria de frizer. În timpul armatei şi primului război mondial a umblat prin Caransebeş, Lugoj şi Seghedin, „tot frizer la cătane". Atunci l-a cunoscut pe Dr. Petru Groza, cu a cărui prietenie îi plăcea să se laude. Cu mîndrie povestea Iustin Sora cum a fost omenit şi adăpostit în casa Preşedintelui de vreo patru-cinci ori, de cîte ori a venit în Bucureşti, însărcinat de consăteni să le rezolve diferite nevoi.

Pe feciorul său în vîrstă de 36 de ani, botezat şi el Iustin, l-a însurat în casă, ca să aibă o mînă de ajutor, atît la cultivarea pămîntului cît şi în exercitarea meseriei de frizer. Feciorul a urmat patru clase ale şcolii primare din sat, de unde nu s-a deplasat decît în timpul armatei, pe care a făcut-o la Arad. Are un fecior în vîrstă de 18 ani, absolvent a şapte clase primare, pe care, la stăruinţa bătrînului, tot Iustin l-au botezat.

În casa lui Sora am găsit nu mai puţin de 16 fluiere cu dop, dintre care patru de metal. Cele de lemn au fost construite de „Moş Vidu dă la Răchitova" din lemn de prun, iar cele de metal de însuşi informatorul nostru. Cu excepţia unui singur fluier cu şase găuri pentru degete, toate celelalte au şapte găuri, a şaptea tăiată în partea din spate a fluierului, deasupra celorlalte, cam la aceeaşi distanţă ca şi distanţele dintre celelalte găuri; executantul o închide sau deschide cu degetul mare.

Iustin Sora pretinde că sfredelirea unei găuri în plus este o inovaţie personală. Mărturiseşte în schimb că a văzut fluiere „negre", făcute prin „Boemia" [2], dar nu i-au plăcut. Feciorul său confirmă afirmaţia sa: „O văzut pe unu Ghiţă Florea, o zîs bine din clainet. O văzut acolo o gaură şî iel o sococit că: asta mă ajută să scot încă un ton". „Am făcut la o fluieră care s-o spart mai o gaură şî am văzut că merge", lămureşte Iustin-tatăl. Iar nepotul, referindu-se la cea de-a şaptea gaură, precizează cu mîndrie: „patentu la moşu!"

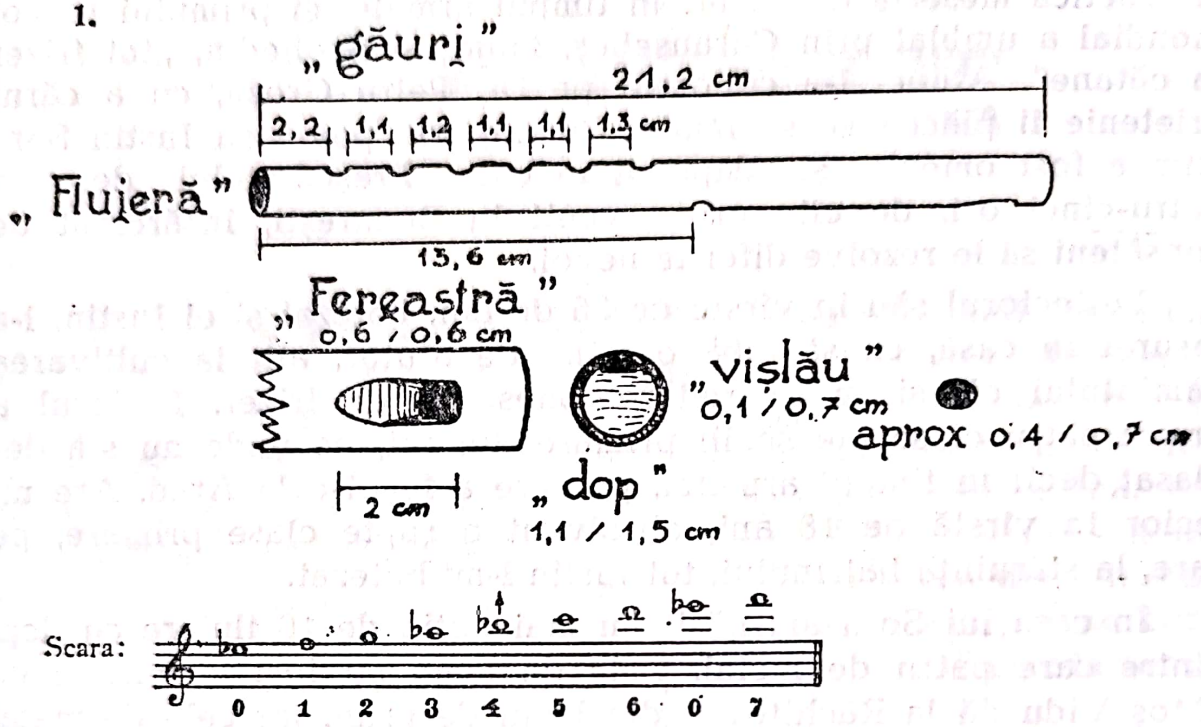
---

[2] Fluiere de fabrică, de obicei cu o gaură în spatele ţevii.

Scanned with OKEN Scanner

Dintre fluierele de lemn, opt se potrivesc între ele. Dimensiunile lor sînt aproximativ aceleaşi, iar scările prezintă mici deosebiri între ele: toate dau o scară de *mi bemol major* cu treapta a patra mai sus (aproape *la*)[3];

1.



(În privința distanțelor pe care constructorul trebuie să le aibă în vedere cînd face fluiere, informatorul susține că gaura a 6-a trebuie să fie în mijlocul distanței dintre capete. Dacă s-ar afla la mijlocul distanței dintre capătul de jos și limba vranei ar fi vorba de o greșeală de construcție).

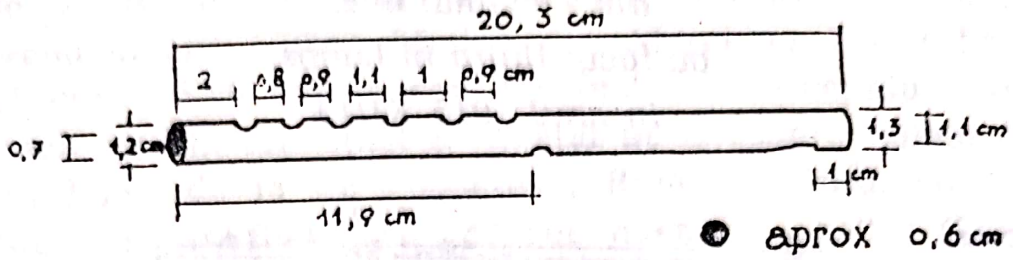
Unul din fluierele de lemn, pe care informatorul îl socotește cel mai vechi dintre fluierele sale, făcut „poate năinte d-ale de aramă" (pe la 1900), are diametrul puțin mai mic și dă o scară perfectă de *fa major*. Două din fluierele de lemn, lungi de 27 cm, dau scări de *re bemol major*, și ele cu treapta a patra ceva mai sus.

---

[3] În acest exemplu, ca și în cele care urmează, am însemnat cu O — sunetul dat de instrument cu toate deschizăturile pentru degete închise, 1 — cu prima deschizătură (cea de jos) deschisă și celelalte închise ș.a.m.d. La un suflu mai tare, fluierul cîntă cu o octavă mai sus.

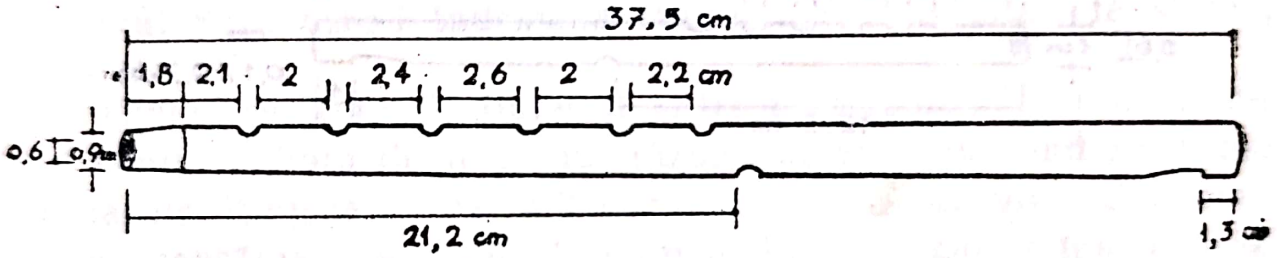
Cît privește fluierele de metal construite de informator[4], dimensiunile și scările lor sînt următoarele :

2.

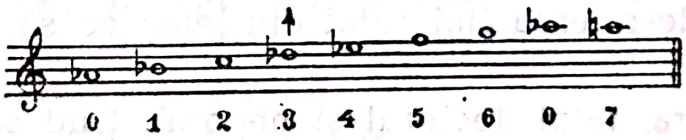


Făcut dintr-o țeavă de aramă cu dopul de aluminiu, fluierul poartă inscripția : *IUSTIN SORA ANUL* 1908 (Lipsește scara)

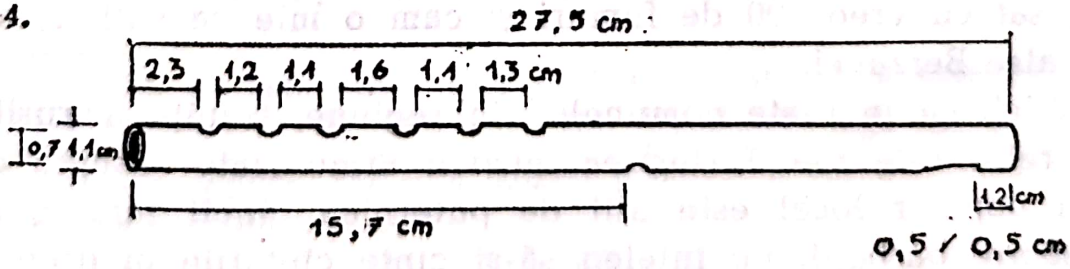
3.



Scara:



4.



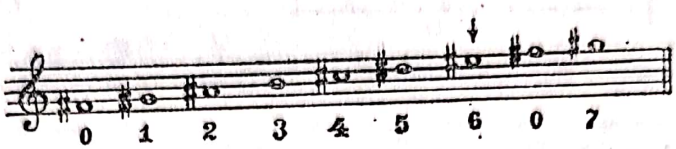
[4] Odinioară mai făcea fluiere din metal consăteanul său Pavel Cătană zis Simion Covaci.

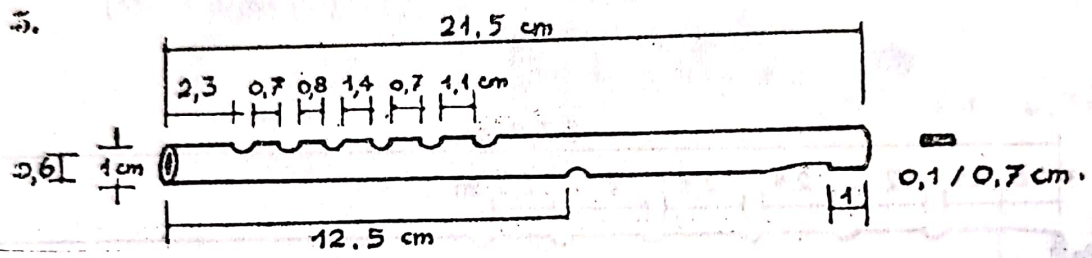
Scanned with OKEN Scanner

Fluierul, făcut dintr-o țeavă de aramă, poartă inscripția:

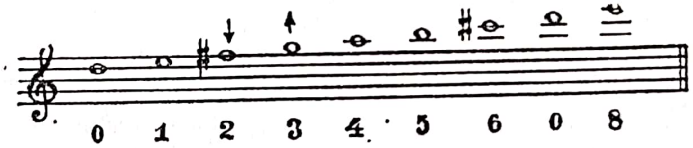
Sora Iustin
din Ticvanul mic.
au făcut fluira in Lugos.
in anul 1915 XI/10

Scara:





Scara:



(Lipsește descrierea fluierului din lemn cu șase găuri pentru degete.)

Cei trei Sora, tatăl, feciorul și nepotul, trudesc împreună pe același ogor și trăiesc laolaltă în casa părintească din Ticvaniu Mic, sat cu vreo 300 de fumuri și cam o mie de suflete, așezat pe Valea Berzavei.

Aici, ca în toate comunele din regiune, tradiția corurilor și fanfarelor este vie. Înrîurirea muzicii armonizate asupra cîntecului popular local este atît de puternică încît țăranii, și cu deosebire bărbații, nu înțeleg să-și cînte cîntările în grup decît pe mai multe voci. Am fost martorul acestui fenomen la Căminul cultural, unde un grup de feciori, după ce jocul s-a terminat, au

Scanned with OKEN Scanner

cîntat pînă seara tîrziu, pe mai multe voci, felurite cîntece populare [5].

Informatorii noştri au fost coriști. Iustin Sora-tatăl a cîntat timp de 30 de ani în corul din comună, înfiinţat şi instruit de ţăranul-compozitor Nistor Miclea din Mercina; Iustin Sora-fiul a cîntat vreo 15-16 ani în cor, iar Iustin Sora-nepotul cîntă de vreo 5 ani. Acesta din urmă a învăţat pe deasupra notele şi cîntatul din flaut, de la un consătean, Romolus Guţu, compozitor autodidact. În casa lor vine adesea agentul sanitar Gheorghe Bălan, în vîrstă de 41 de ani, absolvent al şcolii sanitare din Lugoj, şi el vechi corist. Bălan cîntă din fluier şi din flaut, iar în timpul milităriei, pe care a făcut-o la un regiment din Calafat, a învăţat, timp de o jumătate de an, notele. Îi adună laolaltă pasiunea pentru muzică. În multe seri, casa lui Iustin Sora răsună de armonia fluierelor sau flautelor. Animatorul rămîne bătrînul Sora care-i îndeamnă mereu: „fă bas cîta", fă şî tu", „n-o slăbi!"

Gîndul să cînte din fluier şi să fie acompaniat de un alt fluier i-a venit lui Sora după primul război mondial, pe cînd se ducea în părţile Timişoarei, pe la Tomnatic „cu pari dă vie". Călătorea cu un consătean, pe nume Gheorghe Boca, pe care-l îndemna să facă o „coantră ţîgănească" [6], sau „cîta terţ", „pînă o-nceput să prindă măi bine".

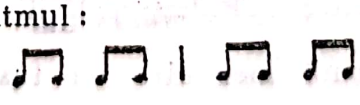
Prilejul debutului l-a avut în 1924 la Timişoara, în cadrul unei mari întreceri de coruri şi fanfare, organizată de fosta Asociaţie a corurilor şi fanfarelor din Banat. Dar să-l lăsăm să povestească pe bătrînul Iustin:

„Ieram corist. Iera în comisie Kiriac, profesor dă muzică dîn Bucureşti, om micucel [7], parcă-l văd! Dup-aia iera Velceanu din

---

[5] De altfel, nu este prima dată cînd s-a constatat un asemenea fapt. Aşa cîntau şi bănăţenii din Banatul-sîrbesc, de la care s-a cules în timpul ultimului război. Acest mod de a cînta este neîndoios o înrîurire a corurilor şi fanfarelor din regiune, dar şi a muzicii populare a vecinilor sîrbi.

[6] Informatorul indică ritmul:



[7] Mărunţel. [Mic la statură.]

Tşimişoara, profesor dă muzîcă, care recomanda corurile. O fost şî Ion Vidu.

Văzînd io că cîntă corurile şi fanfarăle m-am dus la Velceanu să-i dzî' şî io o doină.

— Nu ieşti luat la program !

— Dumneata o vrei, o nu, io tot zîc. Zîc un marş după fanfara dă la Vrani. Cu sîla, fără voie, dzîc !

După aia, zîşe :

— Şe vrei să cînţ ?

Am cîntat „Rămîi" [8].

— Nu-i bună că aia-i domnească.

— Atunşi, zîc, îţ cînt alta.

Am cîntat cu gura „Pă marjinea pădurii" [9]. 'Tunşia :

— Poţ tu să zişi cu fluiera ca cu gura ?

— Pot.

— Mă du' să tşie recomand.

Atunşea iel o dzîs aşa :

— O venit doi păcurari să dzîcă cu fluiera : Iustin Sora şî Gheorghe Boca. (Săracu ! I mort. Iel n-o ştşiut bine, aşa. M-o acompanea').

Aşadar ne-o răcomandat, ne-am suit pă bină [10] şî am cîntat „Pră marjinea pădurii" şî o oră [11] : Lipigeu. Pă urmă m-am închinat.

— Halt ! o zîs. O măi ştşi vruna ?

— Dacă vrei, pînă la dzîuă tot doine îţ dzîc !

---

[8] Romanţa „Rămîi, o nu pleca, rămîi" :

[9] Melodia este cunoscută mai ales cu textul „Pe marginea Dunării".

[10] Scenă.

[11] Horă.

Atunşi am cîntat: „Rămîi" şi „Hora Volghii, aşa am denumit-o [12], să vadă că ştşiu şî domneştşe. Cu aştşea am luat premiu" [13].

Încurajat de aplauzele celor cîteva mii de spectatori ai „emulării" de la Timişoara, precum şi de premiul pe care l-a primit, Iustin Sora s-a gîndit să-şi deprindă feciorul — care pe atunci cînta la cor la tenor — să-l acompanieze. L-a ispitit:

— Îţ cumpăr un piştşiol [14] dacă înveţ terţ". Şi aşa „o învăţat măi bine".

Şirul programărilor şi succeselor ce au urmat ni-l deslueşte Iustin Sora-fiul:

„'Tunşi, măi întîi am fost la Vila Klaus [15], la o ispozîţie. Toatşe ţările o vinit. Turcu o avut luna pră stag: patruzăşidouă de stăle şî luna [16]. Iera tot drapeluri...

Acolo ne-o băgat într-o pădure. Ne-o pus într-o pădure, acoperiţ, la vreo 200 dă metări. O fost încă trei cu frundza. Ţîganii o dzîs la masa domnilor. Cîn' noi am dzîs, o dat să ne cautşe. Ne-o scos afară şî ne-o fotografit. M-o întrebat:

— Şe poftşeştşi dî la mine?

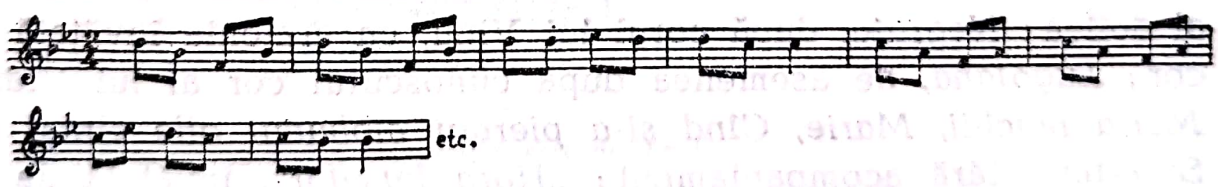
— Io vreau să dzîc şî la radio.

— Noa, scrie-l!

În 1930 am cîntat cu tata la radio".

Programarea la Radio-Bucureşti a avut o urmare însemnată asupra tehnicii de execuţie a informatorilor noştri. Observînd că ei cîntă din fluier fără să-şi însoţească melodia cu isonul guturaI caracteristic, i-am întrebat care este motivul? Mi-a răspuns Iustin-tatăl:

12



13 Întîmplarea este consemnată în volumul *Corurile şi fanfarele din Banat* de Iosif Velceanu, Craiova, Scrisul Românesc, 1929, p. 77, unde citim: „Ţăranii *Soia* şi *Bacu*, ambii din Ticvaniul Mare, au primit cîte 500 — 500 lei pentru frumoasele cîntece executate cu fluierul". De asemenea în *Autobiografia* lui I. Velceanu, Timişoara, [Institutul de arte grafice „Tipografia Românească",] f.d., p. 118, unde stăruie aceeaşi greşeală, atît în ce priveşte numele celor doi artişti populari, cît şi a comunei lor de baştină.

14 Pistol.

15 În apropierea Reşiţei.

16 O evidentă confuzie între drapele diferite.

Scanned with OKEN Scanner

„Io zișeam înaintșe așa, și la radio mi-o zîs că nu-i bine. Năintșe tot am dzis așa. D-atunși nu mai gem. M-am do-dăzvățat". Iar Iustin-fiul a precizat :

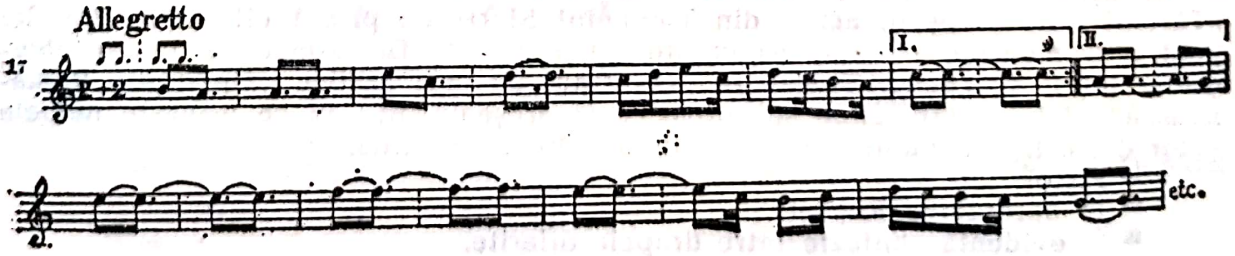
— „Mie nu-m plașie să gem !"

După ce au cîntat la Radio-București au urmat alte programări :

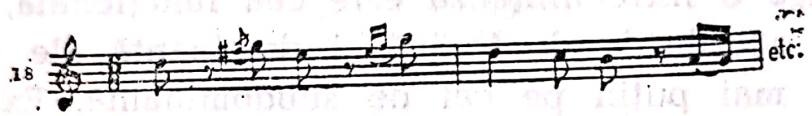
„La Logoj, iar la o emulare (1934—1935), cîn' s-o pictat bisărica. Am fost programaț !" La Cîlnic „cînd s-a făcut gara" ; la Oravița, la o serbare, cînd au cîntat deodată patru fluierași : cei trei Sora și Achim Popa, iar în 1939 „la grăgina dă tir, la Oravița".

După 23 August 1944, odată cu dezvoltarea considerabilă a mișcării artistice de amatori din patria noastră, Iustin Sora și ai săi s-au avîntat cu entuziasm în munca culturală de mase. A cîntat „cu cel mic la Reșița" în 1947, iar în toamna aceluiași an, la Oravița. A participat în repetate rînduri la concursurile și festivitățile artistice de amatori. Evidențiat și premiat în mai multe rînduri, Iustin Sora a luat parte cu mare succes la un concurs pe țară, a cărui finală s-a desfășurat la București, în toamna anului 1951.

Repertoriul muzical pe care mi l-au cîntat cei trei Sora, în scurtul răstimp cît a durat cercetarea, a cuprins între altele : *Bătrîneţe haine grele,* cu armonia bazată pe ison, evoluînd uneori la terțe sau sexte, apoi la octavă ; *Ardeleana : Adă, Doamne, și vara* [17] cu variații și contramelodii interesante făcute de fluierul al doilea : *Negruța,* după corul lui Vidu, cu armonia învățată la cor ; *Lugojana,* de asemenea după cunoscutul cor al lui Vidu ; *Maria neichii, Marie, Cînd și-a pierdut ciobanul oile* cîntat de Sora-tatăl fără acompaniament ; *„Hora fetșelor",* învățată de la

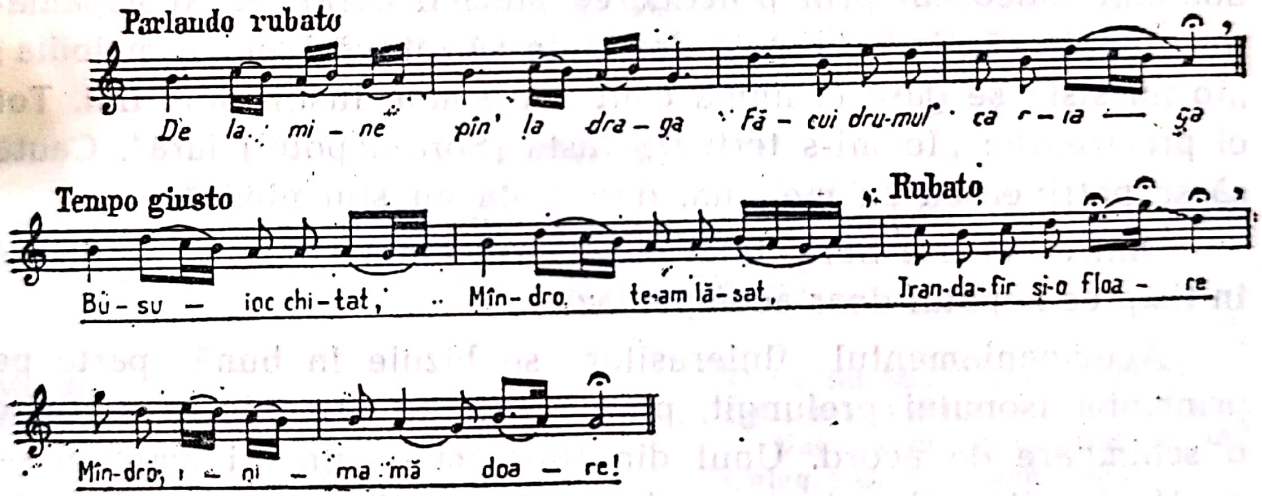


„doauă fetșe dă la Oravița" [18]. (Provocați de culegător o cîntă cu două fluiere — Iustin-tatăl și Iustin-feciorul — și două flaute — Iustin-nepotul și Gh. Bălan — deși după mărturisirea bătrînului: „n-am mai zîs cu fluiere șî flaute".) Apoi: *Lăsai pușca ruginită, Pădure, dragă pădure, Dă la mine pîn'la draga* [19], despre care Iustin-tatăl povestește că l-a cîntat în tinerețea lui într-o noapte „dă m-o globit [20] jăndarii; *Mînă Gheorghe boii bine*, cîntat din două flaute de Iustin-nepotul și Gh. Bălan. Iustin-tatăl ține hangul cu gura și cere feciorului: „fă șî tu!" Din acest cîntec trec la jocul *Marie poale ciurate* [21], la care Sora-tatăl bate ritmul pe masă: $\frac{3}{8}$ ♪. ♩ ♩ și îl îndeamnă pe unul din execu-



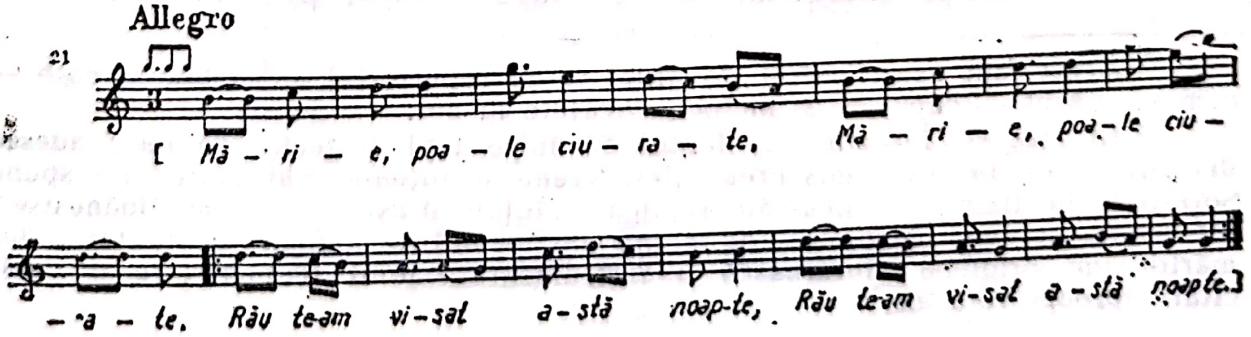
18

19 [Vezi și exemplul muzical instrumental.]



20 Amendat.

21 [Vezi și exemplul muzical instrumental.]



tanți: „n-o slăbi!" Tendința de înlănțuire a melodiilor într-un potporiu este vădită. Jocul anterior este legat de o *Horă*, despre care unul dintre informatori declară: „le-am luat după ureche cum le-am auzît, cum am prins melodia".

Instrumentiștii noștri cîntă cu fluiere de același fel (din cele opt care se potrivesc între ele). Ei sînt convinși că felul lor de a cînta cu „contră" și „secund" ori „terț" este superior execuției monodice. Cînd le-am povestit despre cunoscutul ansamblu de fluiere din Jina, județul Sibiu, care după cum știm își cînta pe atunci repertoriul la unison, Iustin Sora-tatăl mi-a declarat categoric: „Poatșe să fie și șinspriește laolaltă, dacă nu fașe terț nu-i nișî un c...t!"

Armonia pe care o întrebuințează este cea funcțională, bazată în special pe acordurile de tonică și dominantă ale unei tonalități oarecare, mai puțin pe cel de subdominantă. Executanții se conduc empiric după simțul armonic pe care l-au dobîndit îndeosebi prin practicarea muzicii corale [22]. Acompaniatorii dibuie căutînd sunetele destinate să întovărășească melodia: „Io nu știu șe găsăsc, numa caut" ne spune Iustin Sora-fiul. Tot el precizează: „Io mi-s terțist și ăsta (Sora-nepotul) iară". Caută să se potrivească cu melodia, dar „notă nu știu nimic".

Dintre cei trei Sora, tatăl și feciorul cîntă alternativ melodia, în timp ce nepotul doar acompaniază [23].

Acompaniamentul fluierașilor se bizuie în bună parte pe principiul isonului prelungit, pînă ce simțul armonic le pretinde o schimbare de acord. Unul din fluierași — uneori amîndoi — caută de cîte ori pot să urmărească melodia în terțe și sexte inferioare, uneori în terțe superioare. Cei doi fluierași acompaniatori, urmărind melodia, se străduiesc să-și potrivească sune-

---

[22] Acest fapt este ilustrat de altfel și de repertoriul ansamblului, care — cum s-a văzut — cuprinde și melodii învățate la cor.

[23] În treacăt, însemn aici faptul că între tată și fecior se nasc adesea discuții în ce privește mișcarea. „Ieu vreau o iuțeală mai mare" ne spune Sora-fiul, în timp ce taică-său replică: „Iuțăli d-așteșea-s cam țîgănești șe". Informația își are tîlcul ei, oglindind nu numai o anume mentalitate, dar mărturisind originea lăutărească a instrumentalismului împins spre o velocitate aproape retorică.

tele după ea, dar nu se sinchisesc unul de altul. De aici unele disonanțe neașteptate. (Înregistrările pe bandă de magnetofon făcute cu ansamblul lui Iustin Sora în toamna anului 1951, [în București], confirmă aceste observații.)

Pe cît știm, în faza actuală a cercetărilor, Iustin Sora este cel dintîi instrumentist popular de la noi care s-a gîndit să organizeze un ansamblu de fluiere care să cînte pe mai multe voci. Străduințele sale au fost apreciate, pe măsura însemnătății lor, abia în anii puterii populare, iar mica sa formație de fluiere a dat un netăgăduit imbold altor formații de acest gen, în a-și îmbogăți execuția printr-o cîntare polifonică.

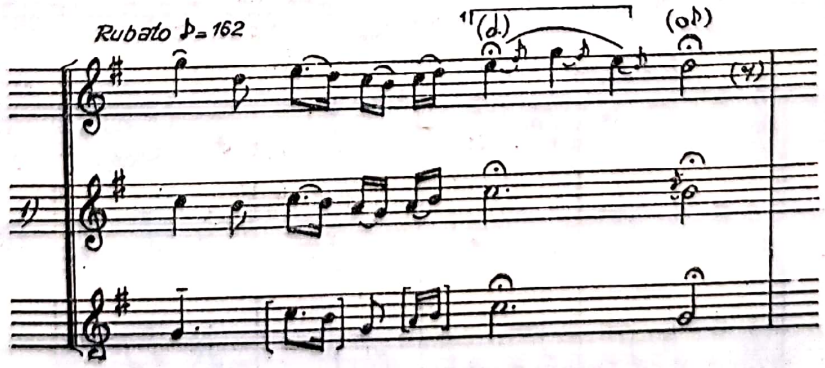
ADAOS

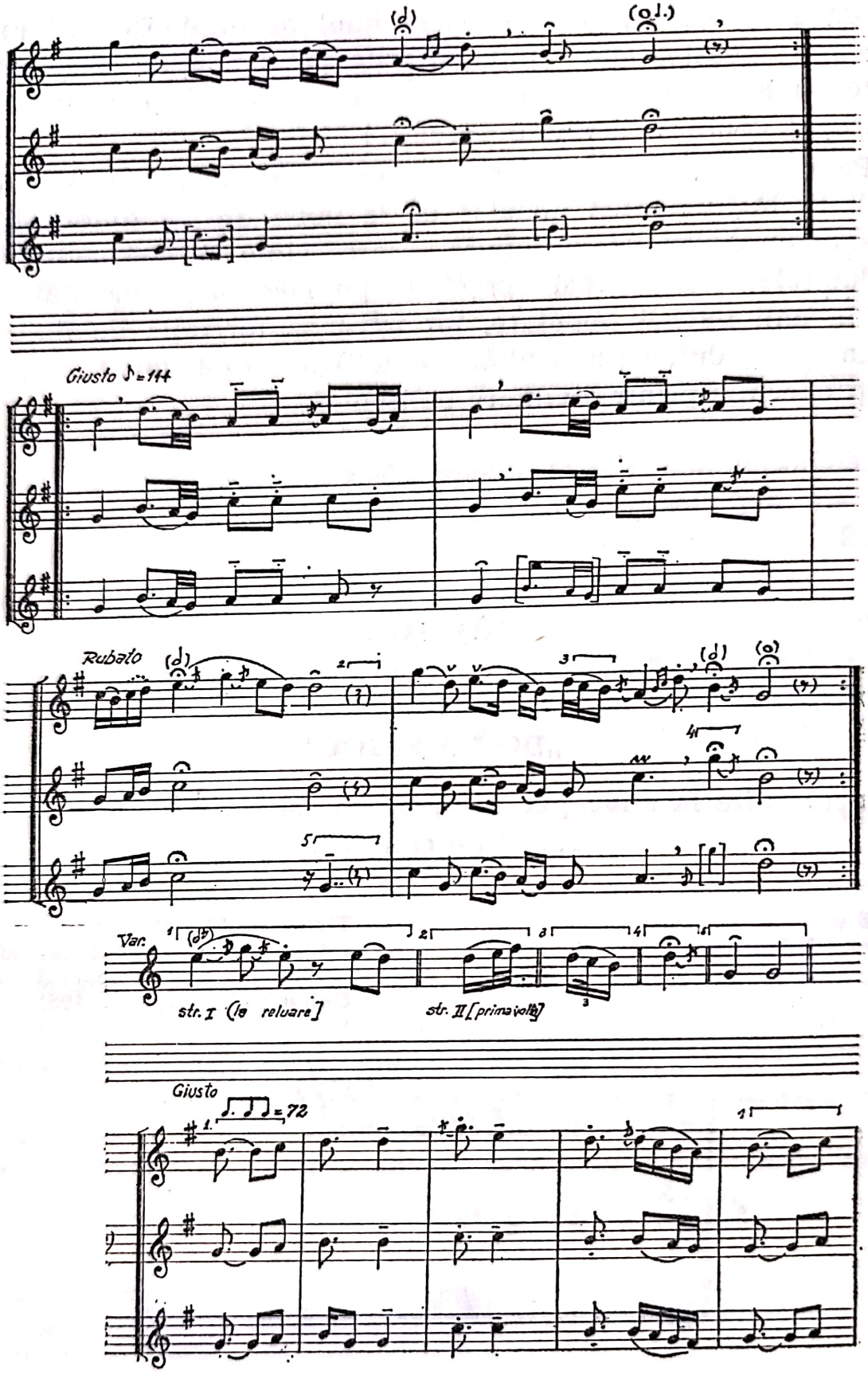
„DOINĂ ȘI JOC"

(Cîntecul : **„De la mine pîn' la mîndra..."** și cîntecul de joc : **„Mărie poale ciurate"...)**

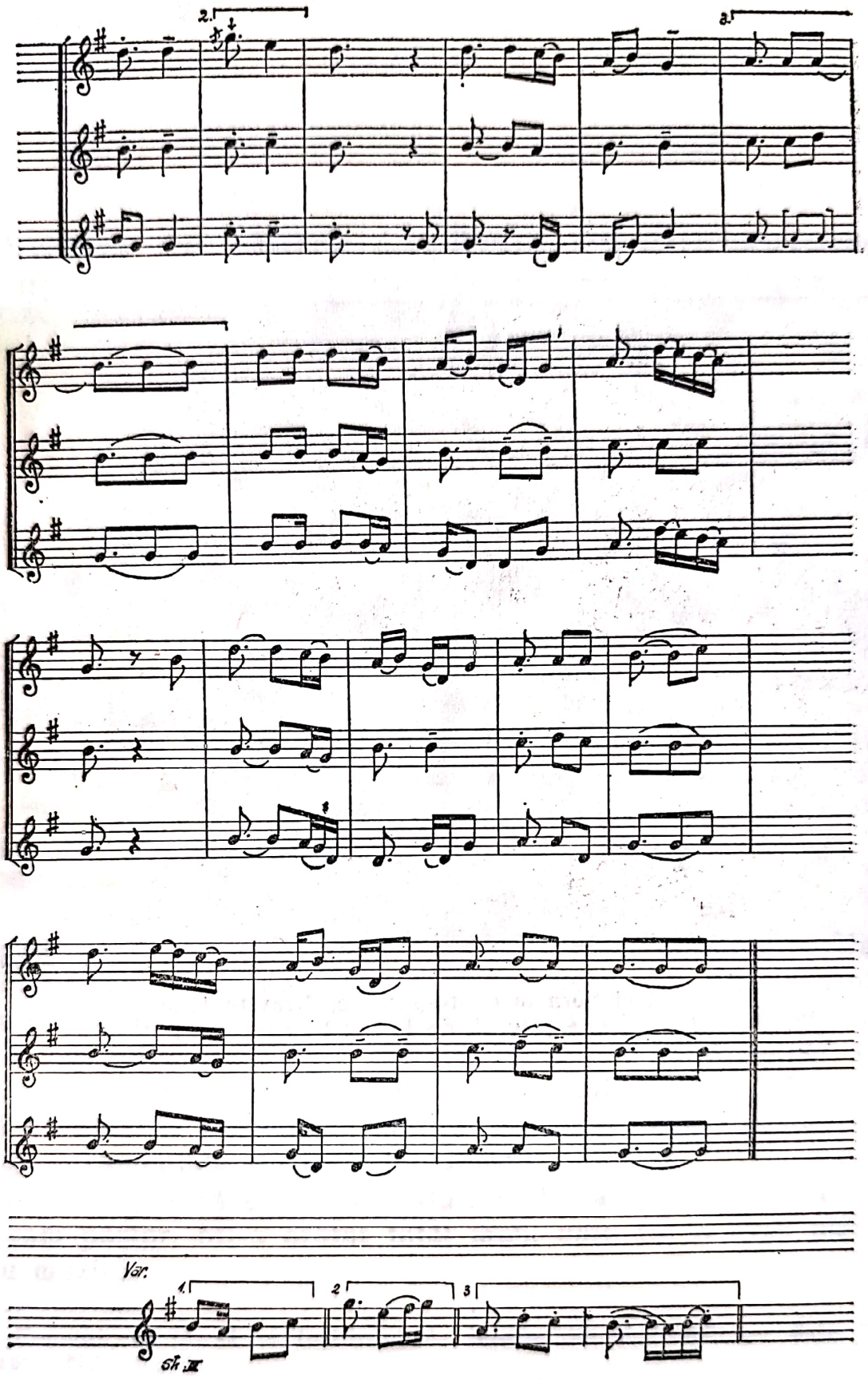
Mg. 48 e
Transcr. : I. Herțea

Ticvaniul Mic (Caraș-Severin)
Inf. : Iustin Sora — tatăl (68 ani), fiul (38 ani) și nepotul (18 ani)
Culeg. : G. Sulițeanu, 1951





Scanned with OKEN Scanner



Scanned with OKEN Scanner

Cei trei Sora la o programare, Oravița 1946
(Fotografie primită de la Dr. Petru Groza)

Scanned with OKEN Scanner

DE VORBĂ CU MIHAI LĂCĂTUȘ, UN CONSTRUCTOR BUCOVINEAN DE INSTRUMENTE MUZICALE POPULARE *

Țăran mijlocaș, originar din comuna Cîmpulung-Moldovenesc, în vîrstă de 48 de ani [1950], Mihai Lăcătuș [Lacatîș] al lui Dumitru, sau Mihai Ciobanu cum îl mai numesc cunoscuții, nu a putut urma decît trei clase primare. După cum singur ne mărturisește „de mi' copil am fost crescut la oi". Activist al Căminului cultural din localitate — cîntă din coajă de mesteacăn, din bucium, fluier mare, fluieraș, vioară, cobză și în același timp [este] „conducător de jocuri bătrînești locale" — a umblat în anii din urmă prin tot județul, participînd la diferite manifestări culturale.

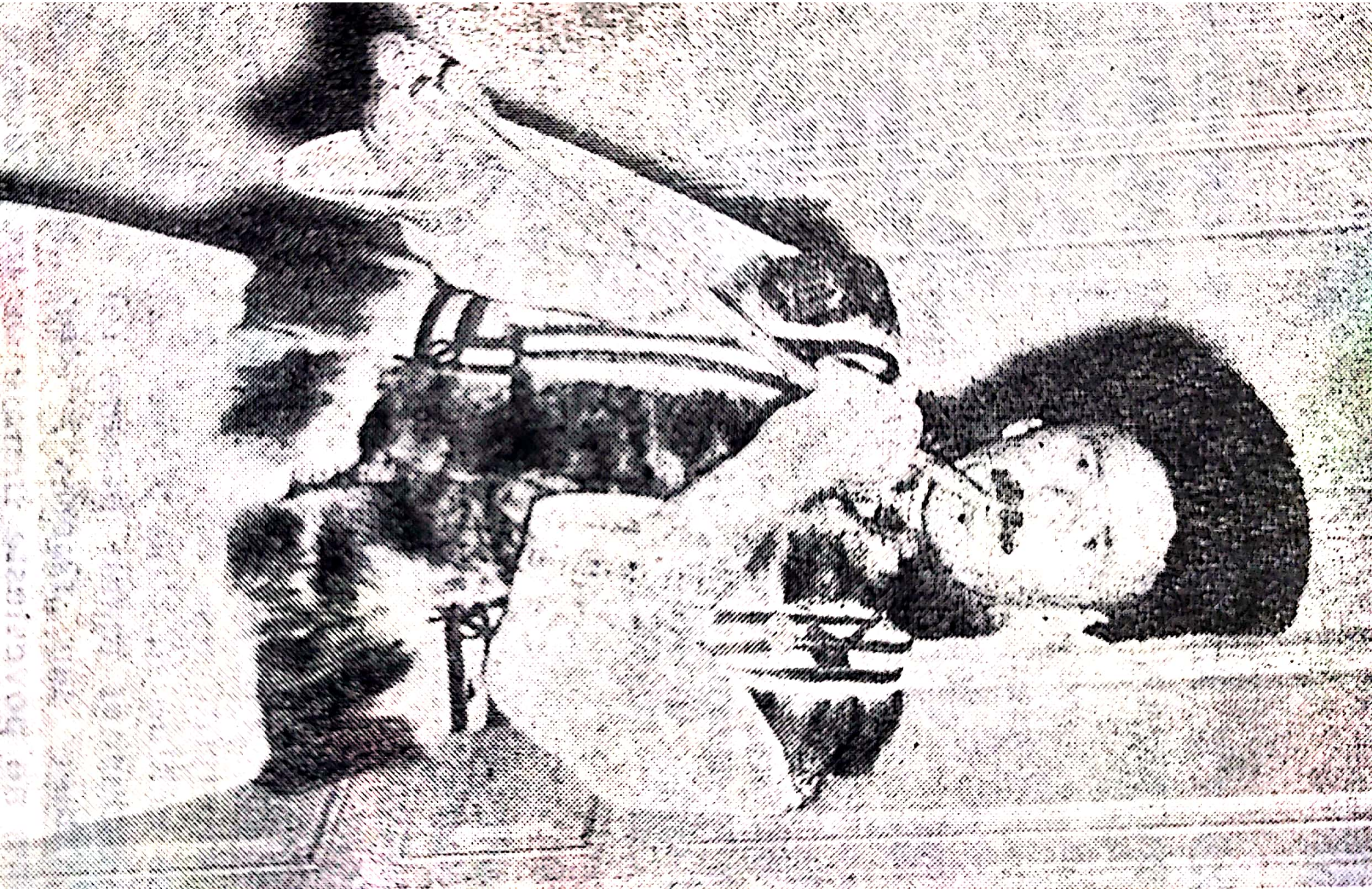
În București (unde a mai fost „pîn trizăcișîdoi"), a venit în toamna anului trecut [1949], cînd a cîntat din bucium la festivitățile organizate pentru „Ziua Scînteii" (25 septembrie 1949). O culegere de melodii și de informații folclorice, făcute de la dînsul cu acel prilej la Institutul de folclor, a dezvăluit preocupările sale instrumentale și a avut ca urmare o cercetare mai amplă întreprinsă în această primăvară la el acasă (5-7 aprilie 1950).

Sfătos, exprimîndu-se într-un grai colorat, în care cuvintele dialectale se îmbină în chip pitoresc cu neologisme și cu vorbe rostite sub influența limbii literare (el spune cînd „gioc" cînd „joc", cînd „fluer" sau „flueraș", cînd „fluier" sau „fluieraș"), Mihai Lăcătuș ne povestește înainte de toate despre pasiunea sa pentru instrumentele muzicale populare :

„Am început să construesc fluiere de la vîrsta de 9 ani, de cîn' eram păstor. Mi-a arătat tatăl meu, care tot o avut plăcere pentru muzică.

---

* Comunicare ținută la Institutul de folclor din București pe data de 1 iunie 1950. Nepublicată.



Scanned with OKEN Scanner

„După ce am fost mai mare, cînd mă întîlneam cu alţ cobani am vadzut că fluieru meu nu să tomnea cu-a-lor. Eu dacă cîntam un cîntec, eram obişnuit să-l cînt în fluieru meu şî nu puteam să-l cînt şi-n alt fluier.

„După ce-am învaţat în fluier mic, am fost dornic să învăţ şî din frunză de mesteacăn, coajă de mesteacăn[1], ca pe urmă fiind mai mare, 'jungînd să cînt în fluier mare : ştiţ, cîn' ajungeam cu mînurile. În acelaşi timp am început şî a suna din bucium. (Am preferat buciumul de lemn, învelit în scoarţă, pentru că nu-m plăcè sunetu buciumului de tinichè, îm părè prea ţîpator.)

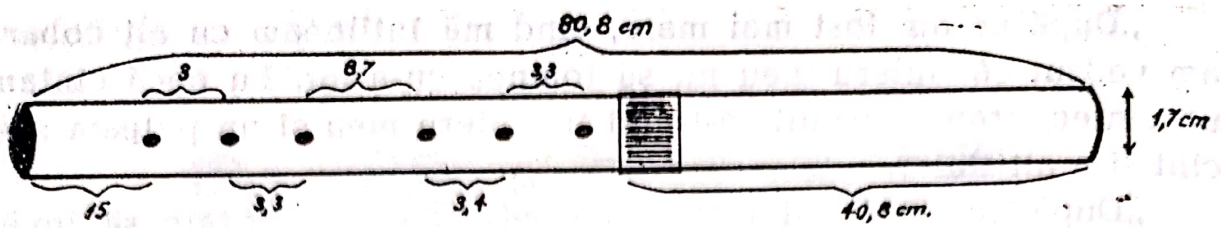
„La vîrsta de 18 ani am învaţat să săcondez din cobză pe alţ ciobani care cînta din fluier. După ce am vadzut meşteşugu coardelor, sunetu lor mai plăcut urechii, m-am gîndit să învăţ şi la vioară, de şi ceilalţi ciobani mă lua în rîs cîn' m-a vadzut cu ea după oi.

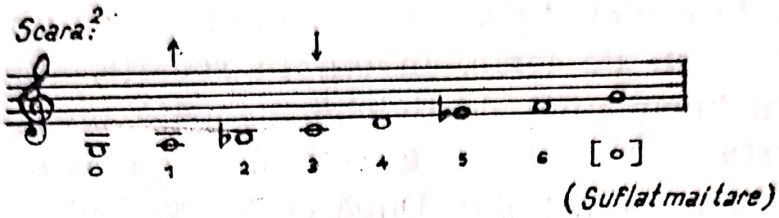
„Gîndu meu era tot la fluer, cum s-ar putea însoţî cu alte instrumente.

„În timpul stagiului militar, la zăcè jandari-Cernăuţ, mă ceream la comandantu dă companie să cînt dîn fluier alături cu gorniştii, cîn' mergeam la cîmpu de instrucţie. De-atunci s-a născut în mine doru de-a face o fanfară numai din fluere, însoţite de tobă, tambură [darabană] şi discuri."

La armată şi-a luat cu el şi fluierul mare pe lîngă cel mic, fiindcă „mă gîndeam că cel mic e mai potrivit pentru hore, pentru dansuri", iar „în istălant să-m pot cînta doina cînd mă cuprindè doru de-acasă". Fluierul mare şi l-a construit singur dintr-o ţeavă de alamă. Ca să-i intre în lădiţa de campanie, a cerut unui mecanic de la gară să i-l taie în două şi să-i facă un ghivent, care să îngăduie la nevoie îmbinarea celor două jumătăţi. Gata „montat", fluierul său are o lungime de 80,8 cm, diametrul interior de 1,7 cm şi scoate prin descoperirea succesivă de jos în sus a celor şase găuri pentru degete o scară de *sol minor natural*:

[1] Despre frunza obişnuită, Lăcătuş ne învaţă că din ea se cîntă în partea de şes a regiunii. El preferă însă coaja de mesteacăn (cea din partea de către tulpina arborelui, pe care o taie în forma unei lame de ras şi din care cîntă ca şi din frunză). O numeşte „frunză". Cel care cîntă din frunză de copac, în vreme de iarnă, „rămîne ca cucu, de nu mai poate cînta".





În ce privește denumirea locală a instrumentului, Mihai Lăcătuș a ținut să precizeze că „la regiunea de șes, parte care se răzășește cu muntele, cum ar fi Baia, Suceava, fluerului mare îi zice *caval*", în schimb, în partea „de munte" instrumentul este numit *„fluer mare"*, spre deosebire de cel mic, numit *„flueraș"*.

Continuînd firul întrerupt al povestirii, Lăcătuș ne spune:

„Eliberîndu-mă din armată și căsătorindu-mă, am gustat din suferințele care le făcea ixplotatorii. Noi munceam mai mult pentru cel care stătè degeaba. Mai adăugîndu-se și suferințele care le făcè și partidele politice și în sfîrșit perderea a zăce copii care i-am avut, am continuat să cînt, deși înaintez în vîrstă."

L-au nemulțumit părerile unora, vădit greșit orientați în privința valorificării tezaurului popular național. „Unii din reprezentanții căminelor culturale îm spunè mereu că cu trecutu trebue să o cam dăm la o parte. Îm spunè ca cu flueru să-m iesă dîn cap că ar mai trebui altundeva decît p-ingă oi. Să învăț altceva: vioara, un acordeon!... Io nu m-am putut împăca niciodată cu gîndu ista, că nu ar fi în interesu stapînirii să introducă cîntatu din fluer și bucium.

„Răsponsabilii căminelor spunè că noi trebue să învățăm ceva nou. Am început să construesc o dobă, o tambură și o păreche de discuri, tot cu gîndu de-a face fanfara.

---

[2] Scara obținută printr-un suflat slab, în fluierul ținut în poziția considerată firească. Direcțiunea săgeților arată intonarea sunetelor respective mai sus sau mai jos decît ar fi normal în sistemul temperat.

Scanned with OKEN Scanner

„În toamna anului 1949 am fost delegat din partea Ateneului popular ca buciumaș la serbările Zilei Scînteii (la București), unde m-am întîlnit și cu alț buciumaș dîn alte regiuni ale țării și unde mi s-a arătat diferite instrumente vechi, dîn diferite regiuni, cît și plăci pe care erau înregistrate cîntări vechi.

„Întorcîndu-mă acasă, întărit cu cele ce vadzusem și ce importanță se da pentru obiecte și instrumente vechi și de unde tovarășii profesori de la Institutul de folclor m-au înarmat și cu-n gamelton [3], pe care mi l-a dat în chip gratuit, m-am apucat să constresc mai multe fluere, pînă ce le-oi nimeri după gamelton și le-oi grupa pe mai multe voci."

Și Mihai Lăcătuș s-a așternut cu sîrguință pe treabă, meșterind la „așezarea fluerașului" în așa fel ca „tonurile" sale „să fii curate". Și-a adunat cu multă greutate materialul necesar „pentru a construi un fluer mai mare, unul mijlociu și altul mai mic, cu care cîntîndu-să de trei persoane să să poată obține cîntare pi trii voci" și a început să trudească la „așezarea dintre fluer și fluer, ca să scoată tonalitatea di secundar unu altuia".

„Fluierașul" moldovenesc este un fluier mic, cu șase găuri pentru degete, fără dop, cu țeava cilindrică făcută de cele mai multe ori din metal. Se spune că avantajul față de fluierul cu dop, numit în partea locului „trișcă", este sunetul său mai puternic : „cu fluieru cu dop nu se poate fluera tare", spune Lăcătuș, iar prin înclinarea tubului în poziția de cîntare, înălțimea sunetului poate fi ușor variată [4].

Cînd se cîntă, fluierașul este ținut cumpănit (semitraversier), încît suflul executantului să poată fi cu înlesnire despicat de marginea ușor subțiată a capătului [rostului] și pus în vibrație.

Teoretic, instrumentul trebuie să dea o scară naturală majoră (cu toate găurile închise, fundamentala, iar prin deschiderea succesivă a găurilor de jos în sus, scara respectivă). Prin puterea mai mare a suflului, scara este urcată cu o octavă și apoi cu aproximativ o cvintă din octava a treia. Semitonurile se obțin

---

[3] Camerton.

[4] Fluierașul lui Ion Chiriluș (33 ani, 7 clase primare, originar din Vatra Dornei și stabilit în Dorna Cîndrenilor), pe care și l-a făcut singur dintr-o țeavă de alamă nichelată, dădea o scară de *re major*, însă cu toate sunetele ceva mai sus față de diapazon. Cînd a cîntat însă acompaniat de acordeon — la cererea culegătorului —, a corectat scara printr-o ușoară înclinare a țevii fluierașului, acordîndu-se perfect cu acordeonul.

Scanned with OKEN Scanner

prin acoperirea pe jumătate a găurilor respective și prin digitația în furcă[5]. De asemenea, prin înclinarea fluierului în decursul cîntatului.

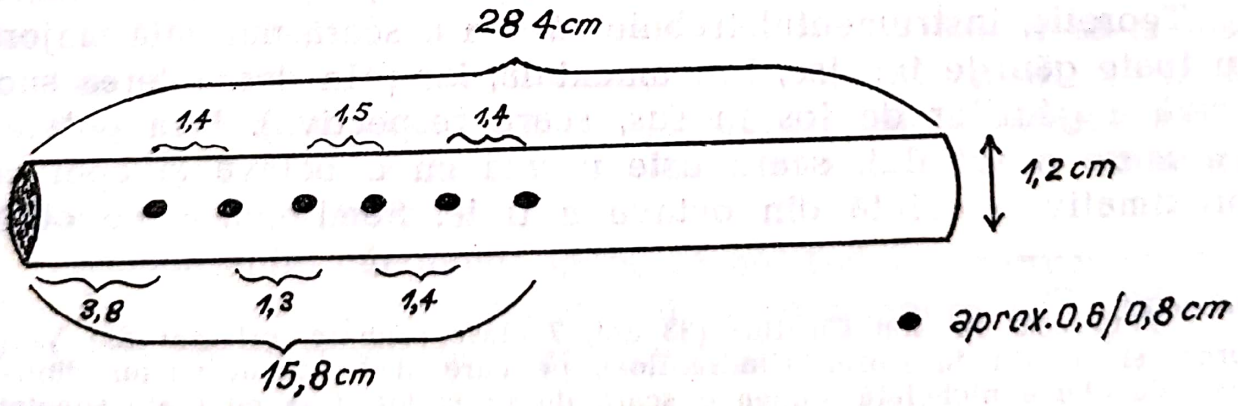
Dacă sufli cu putere în tubul unui fluieraș, acoperind toată gura instrumentului, fluierul trebuie să scoată un sunet ascuțit. Dacă fluierul nu „fîșcîie" nu este bun. Dimpotrivă, cu cît sunetul este mai puternic, cu atît instrumentul este socotit mai bun.

Mijlocul tubului trebuie să se afle exact între găurile 5 și 6 (numărătoarea făcîndu-se de jos în sus). „După meșteșugu vechi" măsurătoarea distanțelor dintre găuri se făcea „cu o surcică": „măsuram de șapte ori" de la gaura a 6-a „pînă în partea de jos a fluierului".

Constatînd că fluierele nu se potrivesc între ele, Mihai Lăcătuș a început „de a-s toamnă" să construiască fluiere străduindu-se să le acordeze după camertonul pe care Institutul de folclor i l-a dăruit în septembrie 1949, cu prilejul „Zilei Scînteii".

Descrierea celor nouă fluierașe ce urmează, urmărește cronologic construirea lor. La fluierașele metalice, înainte de a sfredeli găurile, Lăcătuș a făcut numeroase probe cu țevi de soc. Aceste fluiere-machete le-a pus apoi pe foc. În momentul culegerii, în casa lui se găseau mai multe bucăți de soc, destinate experiențelor viitoare.

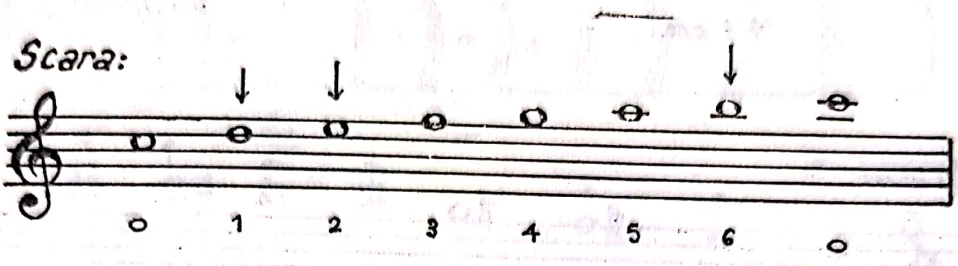
1. Construit din lemn de soc („soc di peatră"), Lăcătuș spune că preferă lemnul de soc „fincă nu am alte mijloace de găurit decît sflederu".



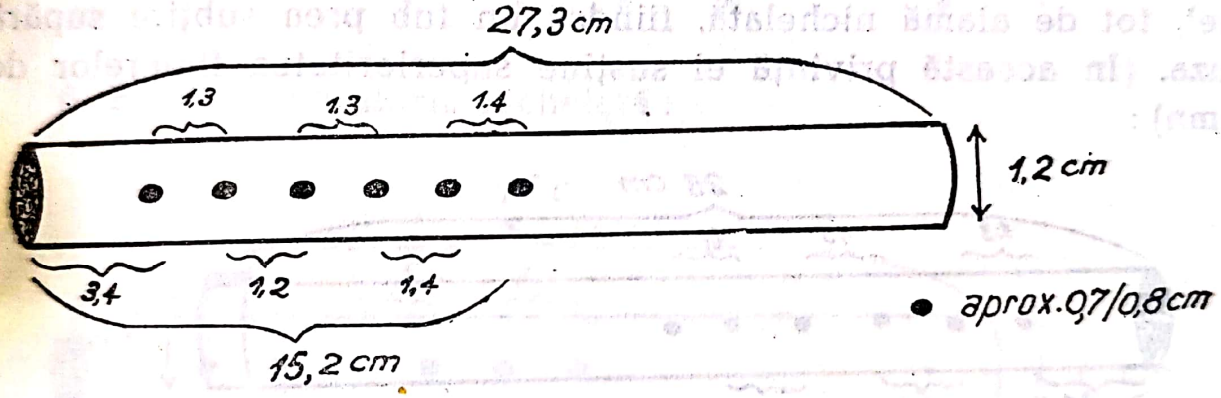
[5] Felurite combinații în descoperirea și acoperirea găurilor prin așezarea degetelor.

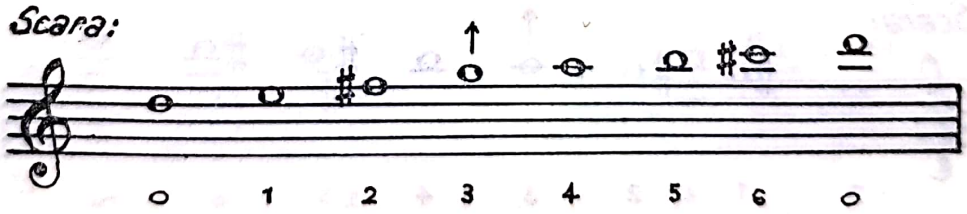
Cele șase găuri pentru degete („bort, în limbaju nostru d-aicea") sînt ovale : aproximativ 0,6/0,8 cm, cu partea mai mare în lungimea tubului. Lăcătuș crede că găurile ovale ușurează scoaterea sunetelor intermediare.

Scara, la suflul slab, este următoarea :

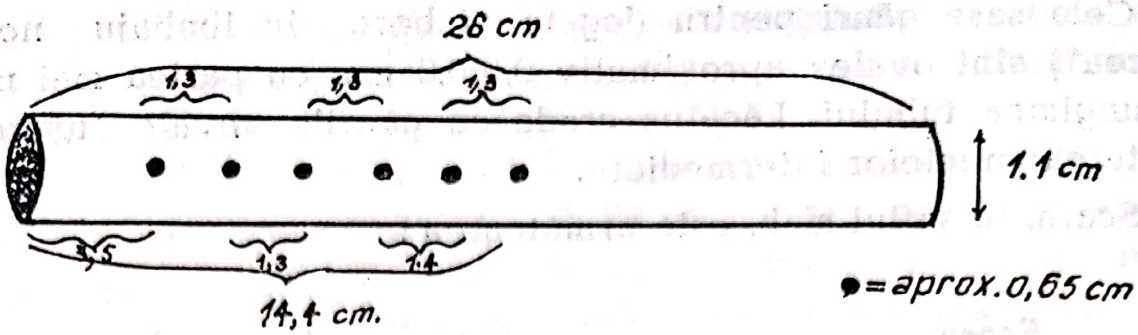


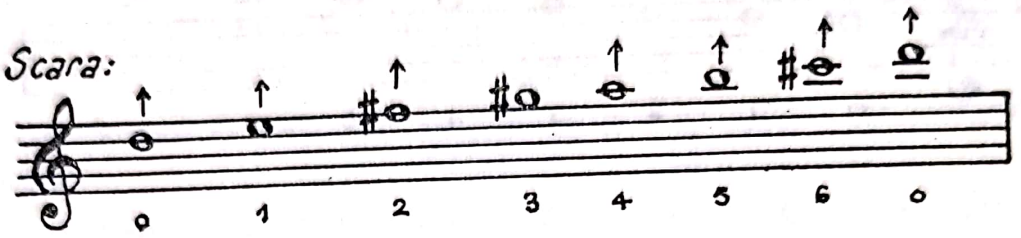
2. Construit din țeavă de alamă :



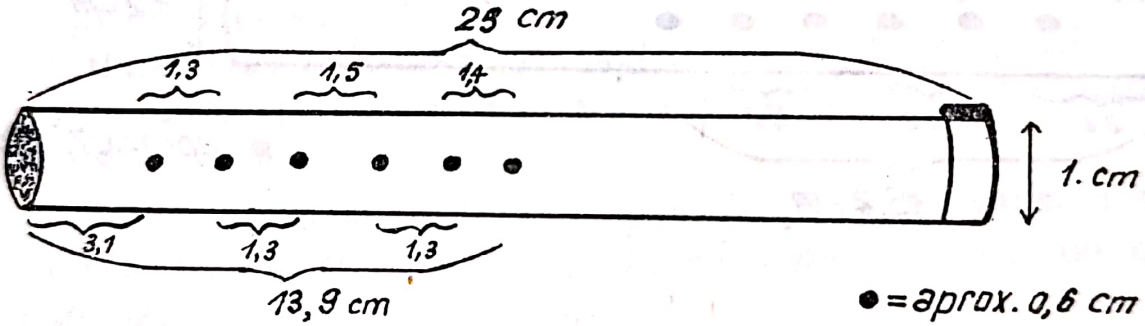


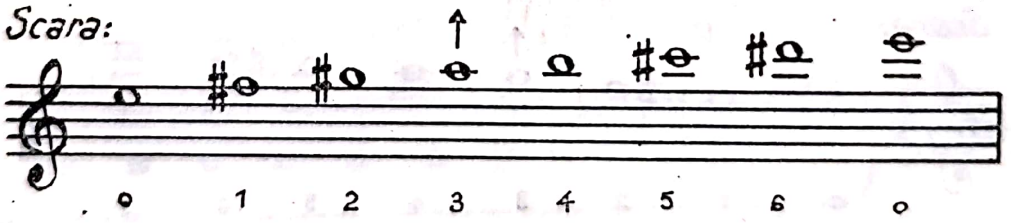
3. Din țeavă de alamă nichelată, după spusele informatorului un tub vechi de izolat firele electrice (fără să fie însă un tub Bergmann obișnuit) :





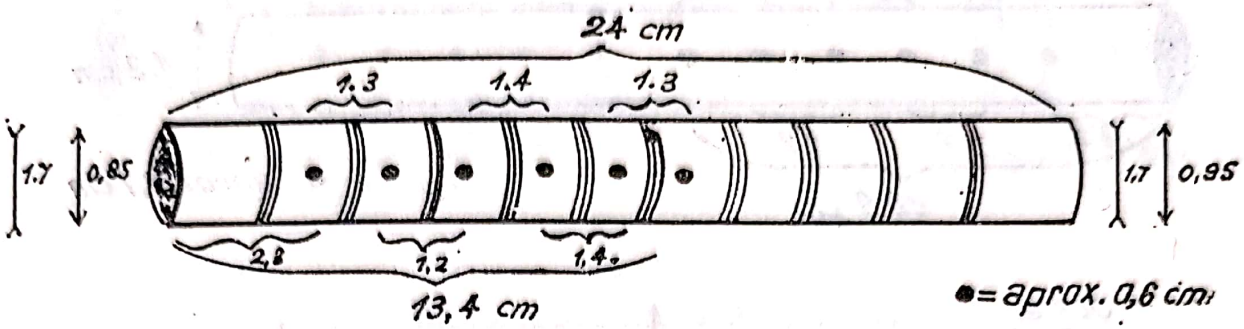
4. Din țeavă de alamă nichelată. La gură, Lăcătuș a pus un inel, tot de alamă nichelată, fiindcă un tub prea subțire supără buza. (În această privință el susține superioritatea fluierelor de lemn) :

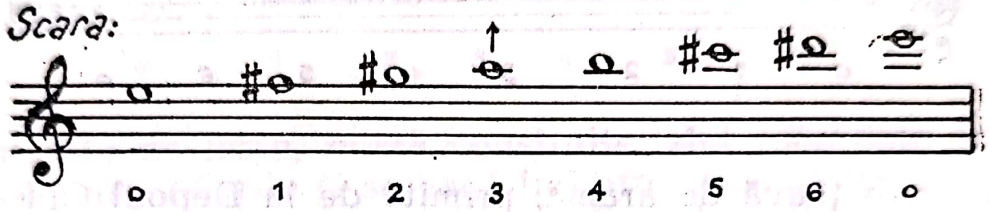




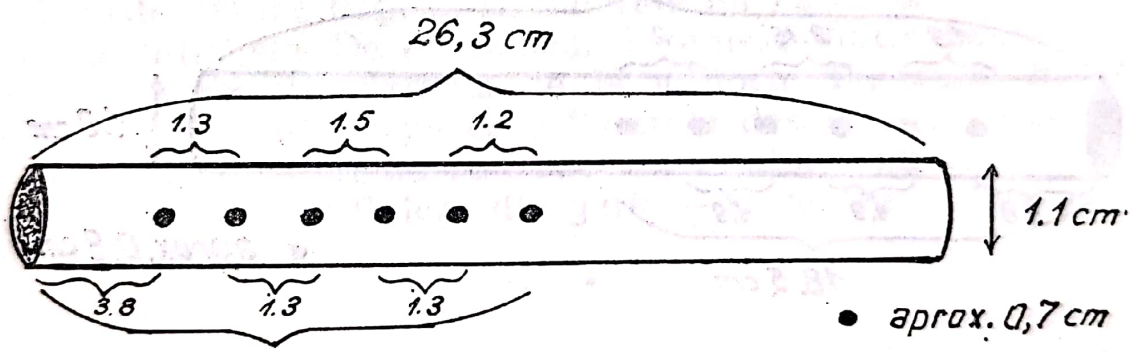
5. Din lemn de frasin, găurit nu în inimă ci în „pătrar" de către un strungar în lemn : „m-am dus la un strung". Lăcătuș afirmă că — cu excepția socului, al cărui miez este moale —, celelalte lemne nu trebuie găurite în inimă fiindcă crapă, ci în

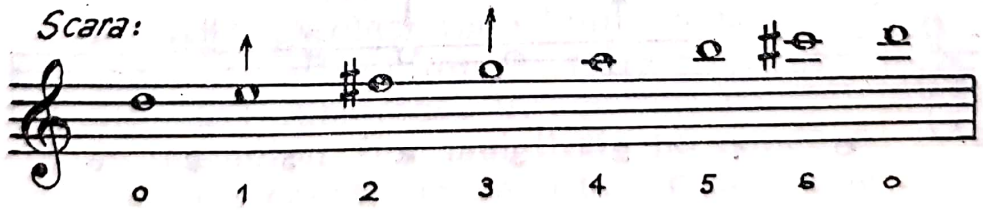
bucata de lemn despicată, tubul făcîndu-se în unul din sferturi. Pereţii tubului fiind groşi, la găuri s-au scobit uşoare adînciturĭ pentru degete.



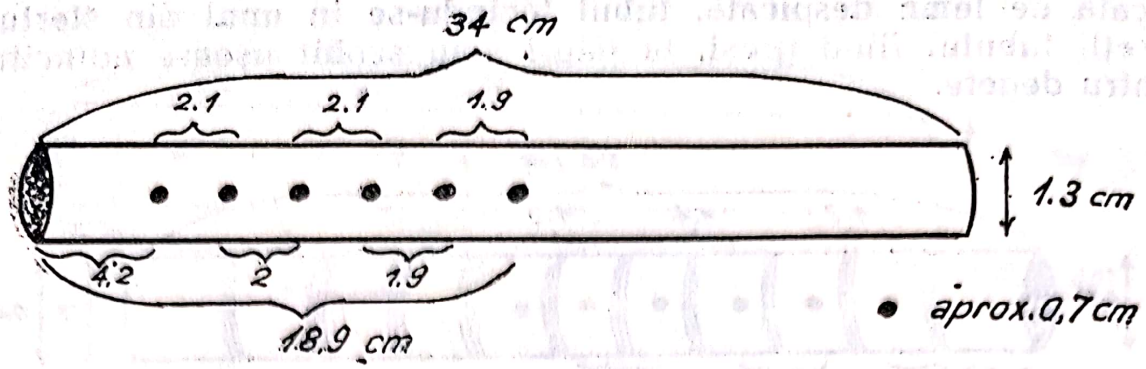


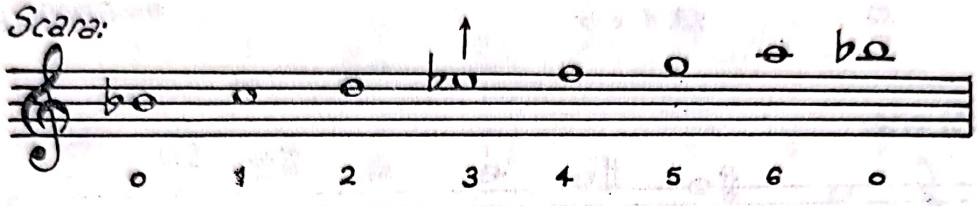
6. Fluieraş din alamă nichelată :



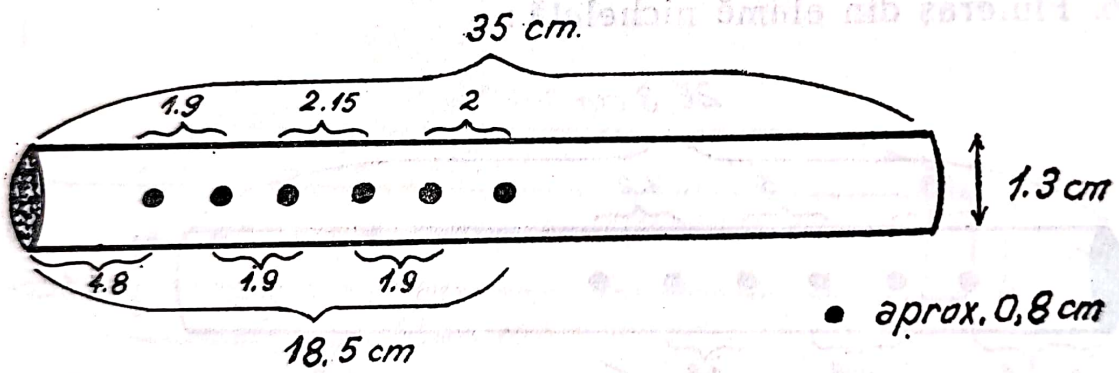


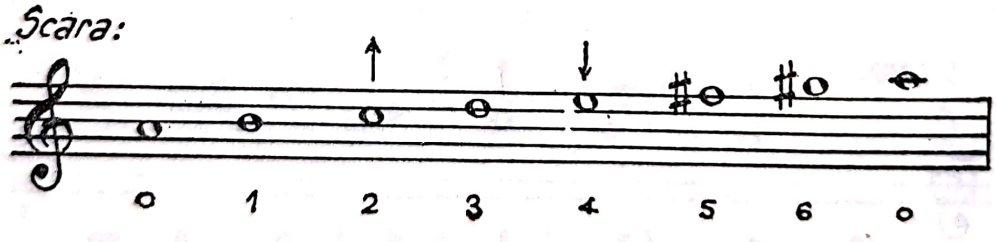
7. Din ţeavă de fier, *socotit de Mihai Lăcătuş ca al doilea membru al familiei de fluiere imaginate de el :* „după ce m-am gîndit să scot duetu, să fac unu care să fie cu patru tonuri mai jos, să poată secunda pe cele dinainte".



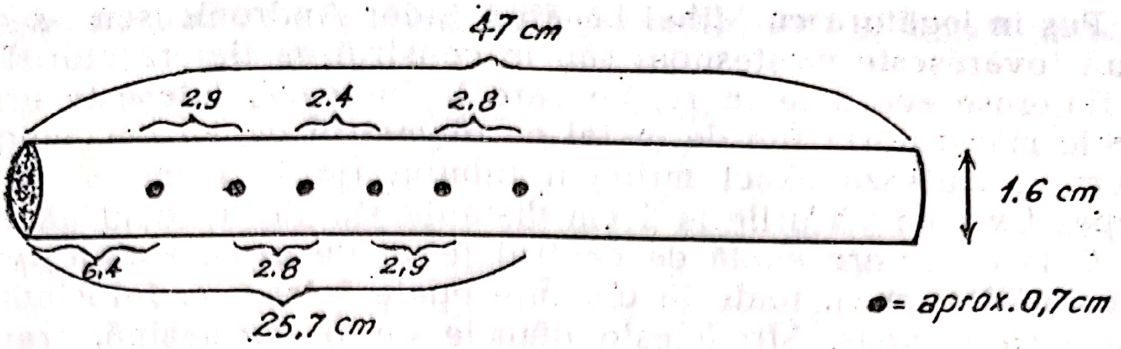


8. Dintr-o țeavă de aramă, primită de la Depoul CFR-Est din localitate :

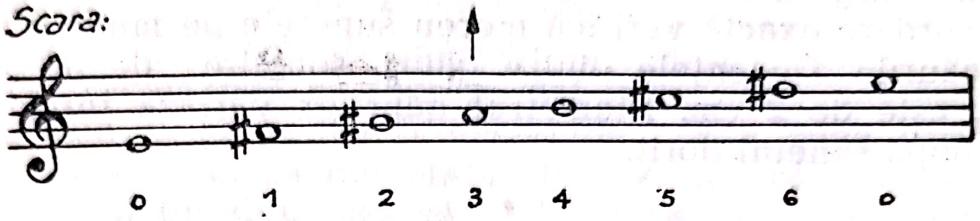




9. Dintr-o țeavă de aramă cu exteriorul subțiat de către constructor, încît prezintă opt muchii. Lăcătuș se gîndește să-l subțieze și mai mult, în dorința de a micșora greutatea instrumentului. Fluierul a fost gîndit ca *al treilea membru al familiei*, și cel din urmă.



Scara:



Fluierele de lemn, odată construite, sînt înfundate cu unt, li se astupă toate găurile și se bagă în horn, unde se lasă pînă ce tot untul s-a topit și a pătruns în lemn. Fumul și untul care intră în lemnul fluierului îl face să sune „ceva mai închis, da e mai sigur; aceala nu mai crapă!"

Găurile pentru degete, la fluierele lui Lăcătuș, sînt aproximativ egale între ele. De asemenea, distanțele dintre găuri. Nu este întotdeauna exactă distanța de la mijlocul fluierului la găurile 5 și 6. De aici scările pe care fluierele descrise mai sus le scot. Cu toate că din scări nu se vede, informatorul nu cunoaște scara diatonică majoră. O fluieră din gură — la cerere — fără sensibilă (ca o scară de *sol*).

*

Dintre constructorii de instrumente muzicale din regiune, unul dintre cei mai cunoscuți este Sidor Andronicescu din comuna Fundu-Moldovei, în același timp lăutar semiprofesionist, un prețios informator al Institutului de folclor, de la care s-au făcut [începînd din 1928] numeroase înregistrări pe cilindri de fonograf și discuri de gramofon, [iar mai tîrziu pe bandă de magnetofon]. Între instrumentele construite de el numărăm: două viori, un contrabas, trei țambale (două mici și unul mare), tobe (mari și mici). A încercat să-și construiască o pianină și a imaginat și realizat un instrument inedit de mărimea unui violoncel, cu fundul și fața plate, cu trei coarde pe o limbă împărțită în frete din bucățele de os, încrustate, lovite de trei ciocane ca de pian așezate în interiorul instrumentului, angrenate de trei butoni.

Pus în legătură cu Mihai Lăcătuș, Sidor Andronicescu i-a dezvăluit tovărășește meșteșugul său în construirea fluierașelor. Pentru fluierașe acordate în *re*, pe care le lucrează, folosește următoarele măsurători : tub de metal cu diametrul de 1,2 cm, lung de 27 cm. Calculează exact mijlocul tubului (la 13,5 cm) și cu un compas fixat cu vîrfurile la 2 cm distanță stabilește locul găurilor 5 și 6, la depărtare egală de centrul țevii. Pe urmă stabilește locul celorlalte găuri, toate la distanțe egale între ele, folosindu-se de același compas. Sfredelește găurile cu o bormașină, treptat, întîi cu un burghiu de 0,20 cm, apoi de 0,35, 0,50, 0,65 și 0,70 cm. Pentru acordare exactă verifică mereu sunetele pe măsură ce sfredelește găurile. Distanțele dintre găuri, socotite de la centrul acestora, este de 2 cm. Diametrul găurilor variază între 0,65 și 0,70 cm, după sunetul dorit.

*

Mihai Lăcătuș nu construiește numai fluiere. În momentul culegerii, în casa lui se afla un bucium în curs de fabricare.

Instrumentul se numește „trîmbiță". „Oamenii vechi nu știa de bucium", spune el.

Se construiește în chipul următor :

Se alege un brad care se despică drept. Credința populară că din brad trăsnit se poate construi un bucium bun, trebuie căutată în această necesitate. Constructorul poate constata în asemenea împrejurări „dacă el crapă drept sau nu", fiindcă dacă lemnul este drept, fulgerul îl despică drept. După Lăcătuș, credința a luat naștere „atunci cînd mijloacele tăierii padurii nu erau așa de bune. Atunci vidè firu trăsnetului : dacă-i drept, merge drept !"

Lemnul trebuie tăiat iarna „cînd doarme". „Vara-i viu, crește, se desvoltă. Nu se poate despica vara fiindcă e mai slab (și) se rupe". Regula este „să-l tai în cîșlegile de iarnă, să-l găurești și să aștepți cu dînsul pînă la cîntatul cucului, cînd mesteacănu se poate jupui".

Lemnul nu trebuie să aibe „cepuri", „nici vadzute, nici nevadzute" [6]. „Sunt unele cepuri mici care nu se văd decît cînd (lemnul) e tăiat". Se preferă partea dinspre miazăzi sau răsărit a lemnului ; cealaltă fiind „pietroasă", nu se poate despica bine.

Odată lemnul despicat, se fasonează forma tubului „cu o cuțitoae" [7], căutînd ca tăietura să meargă în direcția fibrelor. Apoi

[6] Dopuri, noduri.
[7] Cuțitul lat, cu două mînere, al dulgherilor.

Scanned with OKEN Scanner

se despică „tot cu cuțitoaia, încet, cu rabdare". „Miezul" se poate scoate „cu o scoabă" [8].

Cele două „doage", adică cele două jumătăți ale tubului, se lipesc laolaltă. Înainte vreme se lipeau „numai cu rașină", acum însă se lipesc cu clei de tîmplărie. Scopul lipitului este provizoriu, „pînă ce (instrumentul) se poate lega cu scoarță", întrucît atît rășina, cît și cleiul, cedează la căldură. „Meșteșugu este de a păzi timpul pînă a nu înfrunzi mesteacănu, cînd îi coaja cea mai bună". Dimpotrivă, „cînd dă zeama mult de se răzbește ușor, nu e bun" fiindcă „cîn' se usucă crapă".

La jupuitul coajei de mesteacăn trebuie mare băgare de seamă. Se recomandă să lucreze doi inși: „unu jupuește (coaja) de pe copac și al doilea o desprinde". Este bună doar coaja dinspre copac, „partea din afara cojii se aruncă". Coaja se înfășoară în jurul tubului, fără să se lipească, „cît mai repede, cît e verde, pîn' a nu se îngurzî părțile [9], cît e proaspătă". În părțile Sucevei, Lăcătuș a văzut un bucium învelit în coajă de cireș. „Am vadzut că nu-i practic. Mișcîndu-l, partea care e grea se cîrligă (și coaja) se rupe".

Tot din timpul iernii se pregătește și îmbucătura, mușțiucul instrumentului. „Se taie soc de peatră, di pe stînci", fiindcă „cel de livezi nu e bun, scade tare" — „cu alte cuvinte soc sălbatec" —, în lungime „cam de o jumătate de șuc, sau de-o șchioapă [10], (după) cum e lungimea buciumului", spre a se face „țava" („țeve" în „limbaju nostru adivarat"). Se găurește cu un „sfleder" [11] în așa fel ca partea care se introduce în bucium să aibă pereții cît mai subțiri: „să nu ramîie mare tihitură". În afară se lasă cam de „doi țoli" [12] și se găurește „cu cornu de la furca de fîn roșit în foc". Gura instrumentului, „unde se așează la buze", „se adîncește cu cuțîtu", făcîndu-se un bocal, după „cum îi obișnuința".

---

[8] Unealtă a rudarilor „ca cum ar fi un cuțît, numa îndoit".

[9] Spre a evita să se usuce marginile fîșiilor de coajă.

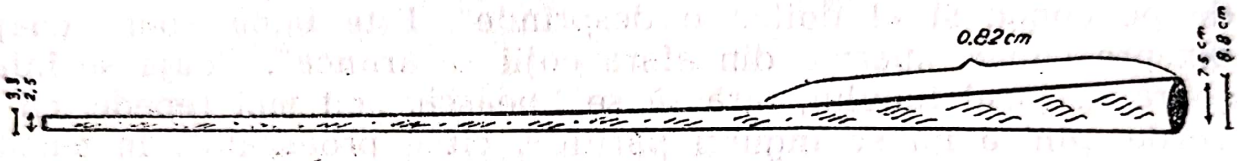
[10] Un „șuc" este măsura reprezentată prin cei doi pumni închiși, degetele mari întinse, atingîndu-se unul pe altul cap în cap. „Șchioapa" este lungimea palmei cu toate degetele întinse (rășchirate) și anume de la capătul degetului mare la a doua încheietură a degetului arătător.

[11] Sfredel, burghiu.

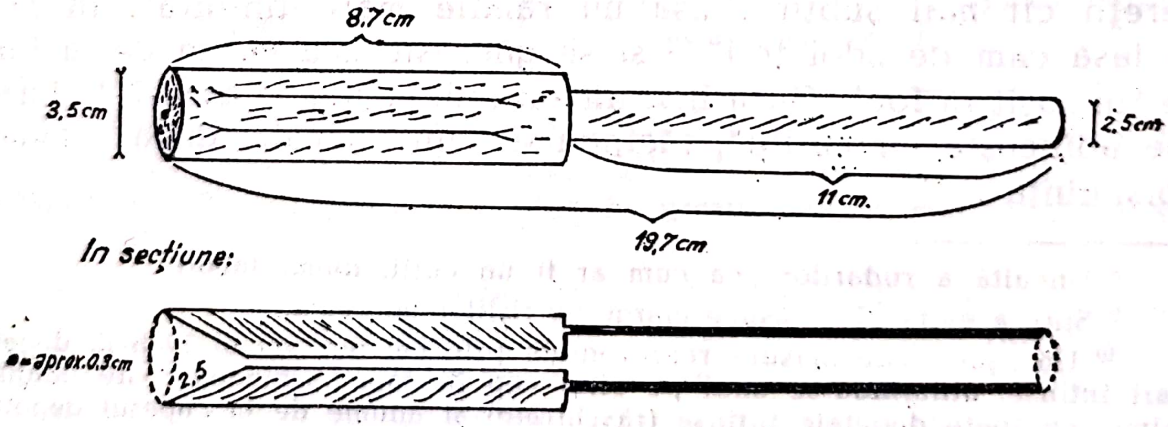
[12] Unitate de măsură pentru lungimi egală cu 25,4 mm. „Țava" pe care Lăcătuș a construit-o pentru buciumul aflat în lucru, după cum se poate vedea din descrierea și din schița care urmează, avea partea care rămîne în afara țevii de peste trei țoli (87 mm).

Odată instrumentul gata, se unge bine în interior cu unt, fiindcă deşi sună „mai puţîn tare, mai închis" se păstrează bine. „Care nu-s unse pe dinăuntru, după 15—20 de ani fac un fel de viermi care atacă şî lemnul şî coaja".

Buciumul în curs de fabricare aflat în casa lui Mihai Lăcătuş avea tubul despicat pe toată lungimea, curăţit de „miez" şi „doagele" lipite laolaltă cu clei. Spre a-i încerca sonoritatea, a înfăşurat tubul cu o fîşie de hîrtie, pe care în urmă a rupt-o. Lungimea tubului măsoară 3,11 m, însă „la capătul gros mai este de-ndreptat", încît, după spusa lui, lungimea va scădea cu aproximativ 1 cm. Tubul cilindric, cu diametrele 2,5/3,5 cm, începe să devină conic în ultimii 82 cm, ajungînd la diametrele 7,5/8,8 cm.



Mihai Lăcătuş a construit şi „ţava" din lemn de „soc sălbatec", pe care însă nu a montat-o. Lungimea totală a ţevii este de 19,7 cm, din care, pe o lungime de 11 cm urmează să fie introdusă în tubul buciumului. Pereţii acestei părţi sînt foarte subţiri, aproximativ de 0,15 cm, iar diametrul exterior de aproximativ 2,4 cm: „tihitura trebuie să se ia cu cuţitu ca să nu fie groasă". Partea ce va rămîne în afara tubului, lungă de 8,7 cm, cu diametrul de aproximativ 3,5 cm, cioplită în opt muchii, are un bocal cu raza adînciturei de 2,5 cm şi gura cu diametrul de aproximativ 0,8 cm.



În ce priveşte buciumele de tablă, mult mai des întrebuinţate în regiune decît cele de lemn, Mihai Lăcătuş crede — după cum am mai arătat — că au sunet mai „ţipător". Din această pricină el preferă buciumele de lemn.

În casa lui Mihai Lăcătuș se mai afla în momentul culegerii o „dobă, o tambură și o păreche de discuri", cu un mai de lemn, cu ciocan-pedală și o pereche de bețe, toate construite de dînsul (pereții tobelor din lemn de rezonanță, membranele din piele de vițel anume preparată și cinelele din pereții unor tuburi de obuz), o cobză (construită după indicațiile sale de Roman Boiangiuc de la Școala profesională din Suceava, un foarte priceput constructor de instrumente muzicale **), un flaut (după dimensiunile căruia a încercat fără succes să facă un fluier mare) și o vioară.

*

Mihai Lăcătuș știe multe despre viața ciobănească. Povestește cu multă plăcere despre rostul muzicii în munca ciobanilor și despre instrumentele muzicale pe care aceștia le folosesc.

„Din spusa bacilor, cît am fost cioban la oi, între cei unsprăzăce ani cu vară, cu iarnă, povesteau că nainte să cînta cu telinca: o țavă pe care să sufla ca în fluier [13], care nu are găuri și scoate sunetele prin mișcarea degetului de la partea de jos a țăvii și prin suflarea mai tare sau mai înceată. Suflîndu-să mai tare scoate sunet mai subțire, suflînd mai încet scoate sunet mai gros... Care și pînă astăz, ciobanii cînd îș perde fluieru, sau din nebagare de samă calcă pe el și-l rupe, pînă-ș găsește alt fluier să folosește de telincă".

„Telinca se cere (lungă) de doi șuci". Cît privește diametrul tubului, trebuie să fie puțin mai mare decît degetul mic : „pînă la înălțimea unghii ; să încapă degetul mic în gaură". A doua zi, Lăcătuș a rectificat singur această afirmație precizînd că „telinca trebue să aibă trei șchioape" lungime, nu doi „șuci" [14].

„Adivaratu moș e telinca, tata e flueru (fără dop) și copilu e trișca" (fluierul cu dop).

Din „telincă" cîntă și „huțanii" (huțulii) [15].

Din tilincă se cîntă întocmai ca din fluierul mare fără dop. Instrumentul e ținut cumpănit (semitraversier) și se suflă în marginea puțin subțiată a capătului, care constituie gura. Variind

---

** Mai tîrziu, Roman Boiangiuc și-a valorificat din plin talentul și măiestria la fabricarea de instrumente muzicale de la Reghin.

[13] Este vorba de fluierul mare fără dop.

[14] De astă dată este vorba de palmă, nu de șchioapa moldovenească.

[15] Huțulii (naționalitate conlocuitoare slavă vorbind un dialect ucrainean), mai cîntă din fluier mic, fluier mare și bucium. „Numa (din) frunză n-am auzît. Nici cîntările lor duioase nu s-ar potrivi cu frundza". (Mihai Lăcătuș înțelege prin „frunză", după cum am văzut, „coaja de mesteacăn").

puterea suflului şi coordonînd-o cu închiderea capătului inferior al ţevii cu degetul ori lăsarea ei complet deschisă, se obţin mai multe armonice ale sunetului fundamental [16].

„Cîntarea la cioban din fluier, frundză (coajă de mesteacăn), bucium şî telincă nu au scopul numai să nu-i fie urît, ci mai au un scop pentru oi, care el, după ce le poartă o oră-două, mai repede (ca) să le trudească, alege poenile cu iarbă mai gustoasă şî să ştie că oile stau mai cu plăcere pe lîngă cioban, să-ntorc sîngure şî pasc la sunetul cîntecelor, pe cînd dacă nu aud cîntec se duc mai repede de pe acel loc de şi mai rămîne iarbă".

Despre melodii cu anumit rost pentru munca ciobanului, Mihai Lăcătuş crede că „sînt diferite legende!" „Io am constatat: o i-ai cînta jocuri săltăreţe, o i-ai cînta doine, aceiaş plăcere să observă, cu deosebirea că trebue schimbate des. Cîntarea lungă, de acelaşi fel, o duioasă, o săltăreaţă, le plictiseşte. Am observat că şi talăncile dacă nu au sunet placut tot nu le procură bucurie, nici nu se duc tăte după talancă. Ceea ce se observă şi după ce învaţă ciobanu a cînta. Cînd învaţă nu le procură plăcere. După ce o învăţat, cîntă mai puţîn şî mai placut. De multe ori se întîmplă (ca oile, fermecate de melodie) să se oprească din pascut şi să privească împrejurimea. Să uită aşa, cu capu în sus".

„Sunt anumite cîntări (din bucium), cum se numeşte *Chemarea oilor la stînă, Suirea oilor la munte,* adică *Însoţîrea* şi *Răscolu,* adică cînd turma se împarte toamna. Cîntînd de mai multe ori aceste sunete — acestea nu se poate numi o cîntare — n-am putut observa ca animalele să înţăleagă deosăbire între aceste sunete Din contra, am observat că sunînd baciul mai de multe ori chemarea oilor la muls, primele sunete pe care (oile) le aud, se prind a se uita una la alta. Chemarea le prevesteşte că o va mai trage ciobanu. (Oaia nu prea stă bine la muls. Este o legendă: ea s-a rugat de Dumnedzău să-i dea puterea unei vaci. De-ar avea oaia puterea unei vaci, nu ar mai mînca omu lapte!").

Ciobanii se folosesc în munca lor de unele semnale fluierate sau şuierate, precum şi de anumite interjecţii. Oile „de mici se obişnuiesc cu fluieratu. Cînd le chemi, cîn vrei să-ntoarcă şî cînd

---

[16] Mihai Lăcătuş cîntă din tilincă. Instrumentul se afla însă în timpul culegerii la tîrlă, încît informaţiile de mai sus nu au putut să fie întregite cu o descriere mai amănunţită a instrumentului, a tehnicii de execuţie, precum şi a şirului de sunete pe care instrumentul poate să le scoată. [A se vedea în acest sens: *Tilinca, un străvechi instrument muzical popular al românilor,* vol. I, p. 152 şi urm.]

ieste pericol, să să strîngă laolaltă, fie că nu e un loc unde nu le poţ observa pe toate, fie că intenţionat vrei ca să le spări, ca iele să nu pască. Asta ar însemna ca o alarmă, că e un pericol.

„De obicei îs patru (semnale): *Chemarea, Întoarcerea, Îndemnarea* şî *Alarma*. Chemarea este ca un suflat pe nas" (al oii speriate). Ciobanul face cu mîna un cilindru şi suflă puternic, imitînd suflatul pe nas al oilor cînd se sperie. „Cînd oile aud acest semnal toate ridică capu". Pentru „întoarcerea oilor", ciobanul strigă „areà!" sau fluieră:

„În limbaju ciobănesc circulă mai multe poveşti că flueru ar fi fost facut de Dumnezău, cimpoiu de dracu! Ciobanu o ascuns fluieru în lîna oii şî dracu l-a ascuns, cimpoiu, în dos la capră. Capra cîn' a tuşît o radicat coada (şi) s-o vadzut cimpoiu. Dumnezău o zîs dracului: asta e al tău — şî capra şî cimpoiu [17]. Ceea ce se spune la noi la capre «draci»: muşcă oile de urechi, să caţără pe stînci, laptele-i mai slab la capră, pe nutreţu oilor se suie şi-l murdaresc. Totuş s-a ţinut (capre) pînă în anii trecuţ, mai mult ca conducători (ai) oilor. În fiecare turmă era o familie de capre. Ele sunt mai îndrăzneţe şî se duc oriunde după cioban. În urma lor se înşiruie şî oile. În prezent regimul silvic nu admite păşunatul în paduri a caprelor.

„În legătură cu flueru, care poate mai bine cînta: o luat flueru şi l-o pus în copac, o trecut fulgeru prin el, cînta singur, numa punea degetele. Astea legende-s şi la bucium. Spune că dacă lemnu-i trasnit ar suna mai bine. Dar după mine, şî ce de la fluer şî az de la bucium e următoarea: am avut prilej să stau cu alţ ciobani care s-a chinuit toată tinereţea ca să cînte cel puţîn din fluier sau din frunză, scotè sunete însă nu placute. S-a vadzut

---

[17] Cf. S. Mihăilescu, *Începutul fluierului şi a scripcei*, în *Şezătoarea*, 1 (1892), p. 156. În legătură cu originea divină atribuită fluierului şi necurată cimpoiului este caracteristică următoarea legendă bănăţeană, amintind povestea mitologică a lui Prometeu: „Dumnedzău cu Sfîntu Pătru or furat în fluier foc dă la nezdravăn. Cîn' o-mpărţît lumea şi pămîntu n-o avut foc. Iel, nezdravănu o avut! Nezdravănu zîşea în şimpoanele lui la foc. Sfîntu Pătru şi Dumnezău s-or încălzît la foc şi Sfîntu Pătru o băgat un tăşiune în ţava fluierului. Or furat în fluier foc ş-or avut. D-aia-i fluieru curat dă la Dumnezău". Inf. Isaia Laţchescu, 65 ani, analfabet, originar din comuna Bogîltin, jud. Caraş-Severin, Caransebeş, 7 iulie 1946, culeg. T. Alexandru.

care nu sunt ciobani de meserie și în scurt timp a luat buciumu în mînă ș-a-nceput să cînte. Chiar dacă acestea nu erau construite bine, tot putea să cînte în iele". Așadar, după părerea lui Mihai Lăcătuș, totul este talentul muzical al insului.

„Îm povestè tatăl-meu care-o murit în toamna anului trecut — avea 94 de ani —, care toată tinerețea o fost cioban și hargat pe la oameni mai înstăriți care avea oi, îm povestea de unu Chioruțu, original tot de icea, din părțile muntoasă, pe care-l ținè minte că putè cînta și înainte de-aș pierde vederile, însă nu așa frumos ca după ce și-o perdut vederile.

„Acest Chioruțu, povestè la oameni care-l ascultau, căci ș-a perdut vederile într-un rămășag pe care l-ar fi facut, puind lapte de capră în fluier, astupînd atît părțîle laterale cît și găurile cu păr de capră și punîndu-l înspre o sărbătoare mare, la miezu nopți, la o cruce de drum, îngropîndu-l la o cruce de drum, de unde a treia noapte, tot la miezu nopți urma să-l scoată. Punîndu-l la gură, fără să-ș deie sama cum suflă sau cum mișcă degetele, care acesta cînta — că i se părè lui mai frumos ca totdeauna — cîntece (pe) care el nici nu le știè. Da din urmă tot îl striga cineva. Nu avè voie să se uite îndărăpt! Diferite sunete, diferite vuete, amenințări... Iar cînd reușî să intre pe portiță acasă, la ușă, după ce-a pus mîna pe cleampa ușî, a auzit să-l striga mamă-sa, care era moartă, pe nume. Și-n acel moment a uitat de legămîntu care-l făcuse, s-o uitat îndărăpt și n-a mai vadzut! Totuș, după mine, care am suferit și eu, am văzut că omu prin suferință e mai mult înclinat spre muzică. Și n-aș putè crede că să fi fost adivarat ast ce o povestit el, ci mai degrabă cred că alta o fi fost cauza, că o orbit și după ce-o orbit asta era existența sa: cîntatul [18].

*

Încheindu-și lămuririle pe care mi le-a dat, Mihai Lăcătuș s-a plîns de greutatea cu care-și procură țevile de metal necesare experiențelor. „Io de și am întîrziet dîn lipsă de țăvi, dacă mi se va da concursu ca să gasăsc țăvi, aceasta așezare a fluierului, cît și cîntarea lor pe două sau trei voci laolaltă o termin pînă la Întîi Mai".

Mihai Lăcătuș și-a îndeplinit angajamentul. Un trimis al Comitetului provizoriu al județului Cîmpulung ne-a adus știrea că de 1 Mai, constructorul nostru a defilat în fruntea „fanfarei" sale alcătuite „numai din fluiere însoțite de tobă, tambură și discuri".

---

[18] V. o variantă ardelenească la: Ion Chelcea, *Obiceiuri, credințe, colinde din satul Mada, jud. Hunedoara*, în *Culegătorul*, 1 (1933), Cluj, p. 37—38.

Scanned with OKEN Scanner

DESPRE MEȘTERII „FLUIERAȘI" DIN HODAC *

Cui îi place fluiera
Ține-i, Doamne, inima,
Să stea să tot asculte,
Să știe că sînt făcute
De oameni, de muncitori,
Nu-s făcute de ciocoi!

(Dintr-o poezie făcută de flăcăul Ion Petra din Hodac, constructor de fluiere.)

De la Reghin spre răsărit, pe „Rîu Gurghiului", ultimele sate de sub culmile domoale, înveșmîntate în păduri, din partea de miazănoapte a Munților Harghita, sînt Hodacul și Ibănești, vechi așezări românești.

Hodacul, despărțit de Ibănești de valea Gurghiului, își înșiră cele aproape o mie de case, în care viețuiesc vreo cinci mii de suflete, pe malul drept al apei. Pînă la colectivizare, ocupația de căpetenie a locuitorilor era munca la pădure. Pămîntul, puțin și

* Din materialele culese între 11 și 17 octombrie 1950 de autor, ajutat de Adrian Vicol și Mircea Bob Ieremia de la Institutul de folclor. Acestuia din urmă i se datoresc fotografiile care ilustrează expunerea. Lucrarea a fost publicată în volumul *Studii și cercetări de etnografie și artă populară*, București, Muzeul de artă populară al Republicii Socialiste România, 1965, p. 271—307, cu un rezumat în limbile franceză, engleză și rusă. În redactare s-a revenit la timpul prezent în expunerea meșteșugului constructorilor de fluiere din Hodac (ca în manuscrisul original), mai potrivit descrierii unei îndeletniciri azi mai vie ca oricînd. Dezvoltarea turismului a deschis noi și nebănuite debușeuri „fluierașilor" hodăceni. În vara anului 1975, cu ocazia turnării filmului documentar artistic *De rupi din codru-o rămurea* (scenariu și regia de Paul Cojocaru), film închinat constructorilor de fluiere din Hodac, editat de casa de filme „Alexandru Sahia", și cu o versiune franceză și engleză (1975) și spaniolă (1976), am constatat — față de cele observate cu 25 de ani în urmă — că numărul constructorilor a sporit considerabil, iar producția s-a îndoit.

Scanned with OKEN Scanner

„pădureț", „loc de munte", cum spunea Gheorghe Man al Irinii (39 ani), nu îngăduia celor mai multe familii să trăiască din agricultură. În vreme de vară mulți plecau „pe cîmpie", unde munceau pe plantațiile de sfeclă de zahăr, ori la alte munci agricole. Părinții „fluierașului" Dumtiru Pop al Bicalăului (22 ani), aveau de pildă, șase iugăre de pămînt. Erau totuși nevoiți să lucreze în parte, pe ogor străin.

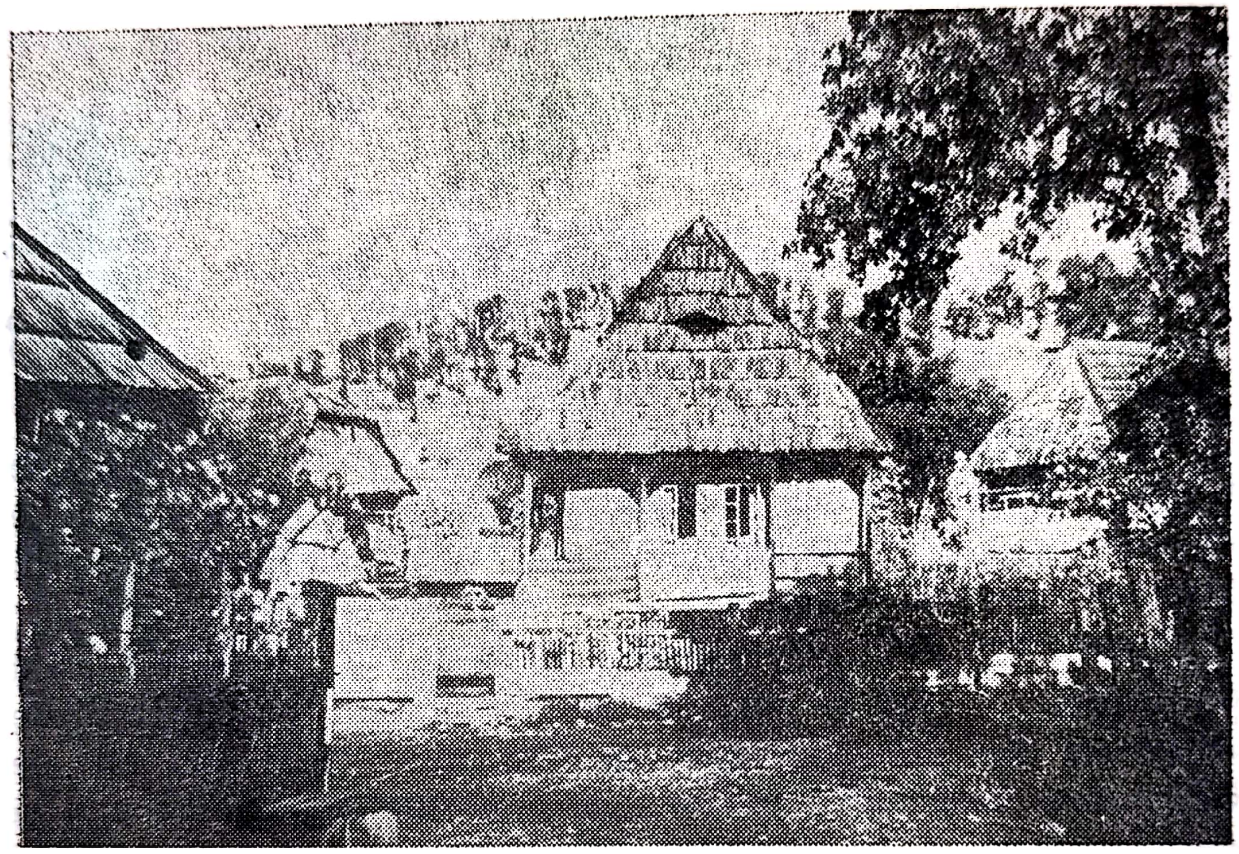


Fig. 1 — Uliță din „Glodari"

Pînă la 1848 hodăcenii erau iobagi și trudeau la curtea din Gurghiu, cîte trei zile dintr-o săptămînă „domnului" și cîte trei pe peticul de pămînt lăsat în folosința lor. Iobagii erau folosiți însă mai ales la tăiatul lemnelor din pădure: „acolo fășeau bătrânii noștri iobăjia" (Traian Farcaș, 68 ani).

În 1848 iobagii din Hodac au participat la revoluție. A curs sîngele multora din ei, schingiuiți și uciși de zbirii grofilor.

După 1848 iobăgia s-a desființat. A fost desființat ceva mai tîrziu (1872) și sistemul de bresle, care îngrădea libera deprin-

Scanned with OKEN Scanner

dere a meseriilor. Cei mai mulți dintre săteni au continuat totuși s-o ducă greu. Lipsurile de tot soiul i-au împins pe mulți să emigreze „în țară", ori peste mări și țări, tocmai în America.

În felurite chipuri au încercat țăranii săraci să-și ușureze traiul. Una din căile alese a fost intensificarea producției industriei casnice. Încă din 1844, 6% din locuitorii fostului comitat Mureș trăiau de pe urma acestei îndeletniciri. Cu vremea, cîteva sate din partea locului au ajuns vestite pentru produsele lor : la Aluniș și Porcești se făceau broderii minunate, oalele din Gurghiu erau mult căutate în regiune, la Idicel și Ibănești se făceau furci, greble, care, juguri și roți de lemn [1], iar la Hodac — fluiere !

O parte întreagă din josul satului, numită Glodari, după glodul ulițelor, se îndeletnicește cu construirea fluierelor. Lucrează „fluieraşi" tineri și bătrîni și îi ajută, după priceperea și puterile lor, femeile și copiii.

Construirea fluierelor este pentru hodăceni o ocupație auxiliară. „Dîn fluier nu putem să trăim" (Ion Farcaș-Curteanu, 53 ani). „Asta-i meseria hăl mai slabă. Numa cine nu are altșeva să facă, ăla se apucă de meseria asta" (Aron Pop al lui Ion Pop, 55 ani). Munca cîmpului sau la pădure este mult mai rentabilă. Petra Vasilescu-Lațco (50 ani), singurul constructor de fluiere din satul vecin Ibănești, mărturisea fără ocol : „dacă găsesc un lucru bun la munte nu mă prinzi la fluiere". De aceea construirea fluierelor este prilejul umplerii unor zile cînd munca cîmpului ori la pădure nu se poate face. Hodăcenii fac fluiere „întră lucru, numa omu să nu șadă" (Ion Olteanu — Voluntariu, 62 ani) ; „cîn' ploă șî iarna, că nu e așa de muncit" (Florea Moldoveanu a lui Dumitru lu Cotei, 31 ani) ; „cîn' avem timp mai lucrăm, vara nu putem ; așa ne-am obișnuit, mai lucrăm șî de astea șî la cîmp" (Gligore Pop a lui Niculae a lui Sandoane, 33 ani). Și cam așa spun toți fluieraşii din Hodac. „Dacă am lipsă de ceva, mă apuc două-trei zîle și fac fluiere.. șî așa" (Dumitru Pop al Bicalăului) ori „cîn' am timp lucru-n casă șî găsesc un ban", fiindcă „fluieru-i plașe la tătă lumea" (Florea Feier al Solomnichii, 60 ani).

Singură Alexandrina Lațco (47 ani), văduva unui muncitor de pădure, nu are altă îndeletnicire decît construirea fluierelor. Ea este constrînsă la aceasta de o paralizie aproape completă a picioarelor, meteahnă care nu-i îngăduie să îndeplinească alte munci

[1] Traian Popa, *Județul Mureș. Înfățișare socială*, în *Enciclopedia României*, vol. II, București, 1938, p. 284.

mai productive, după care tinjește: „dacă aș putea, aș merge să-mi caut de treabă, da așa nu pot face nimic". De altfel și această meserie este destul de anevoioasă pentru dînsa [2].

În părerea unora, munca fluierașilor este vrednică de dispreț: „Bine mă, da nu ți-i rușine a lucra la fluiere? Că tu ai frate popă și preceptor! Ce, tu ai ajuns din om așa să faci tu fluiere?" [3].

Fig. 2 — Florea Moisin și Aron Pop lucrează adesea împreună

La asemenea vorbe fățarnice de mustrare — aidoma celorlalți fluierași — Florea Iacob a lui Florian (50 ani) rămîne încredințat că munca sa cinstită își are prețuire.

---

[2] „Niciodată o muiere nu poate să facă așa bine fluiere ca bărbatu. Nu-mi umblă mîna așa bine. Nișt șorsamu (unealta) nu-l poți ascuți ca bărbatu".

[3] Aron Pop a lui Ion Pop afirma că hodăcenii au început să facă fluiere fiindcă „ierau oameni necăjiț și s-au gîndit să facă și iei ceva iarna. Oamenii gospodari nu se apucă să facă de astea". O atitudine oarecum disprețuitoare față de această muncă se pare că o au și unii săteni din Ibănești. Petra Vasilescu-Lațco, singurul fluieraș de acolo, se plînge că unii consăteni rîd de el și afirmă că din această pricină va „abzice".

Scanned with OKEN Scanner

În general cu confecționarea fluierelor se ocupă țăranii săraci [4].

După unii, meșteșugul construirii fluierelor l-a adus un oarecare Crucilă. „Dintr-altă parte o vinit omu ăla". De unde anume nu se știe, „numa am auzît c-o fost om dîn alte părți". Cînd va fi venit, iarăși nu se știe: „poate o sutășinzăși de ai". Pe atunci

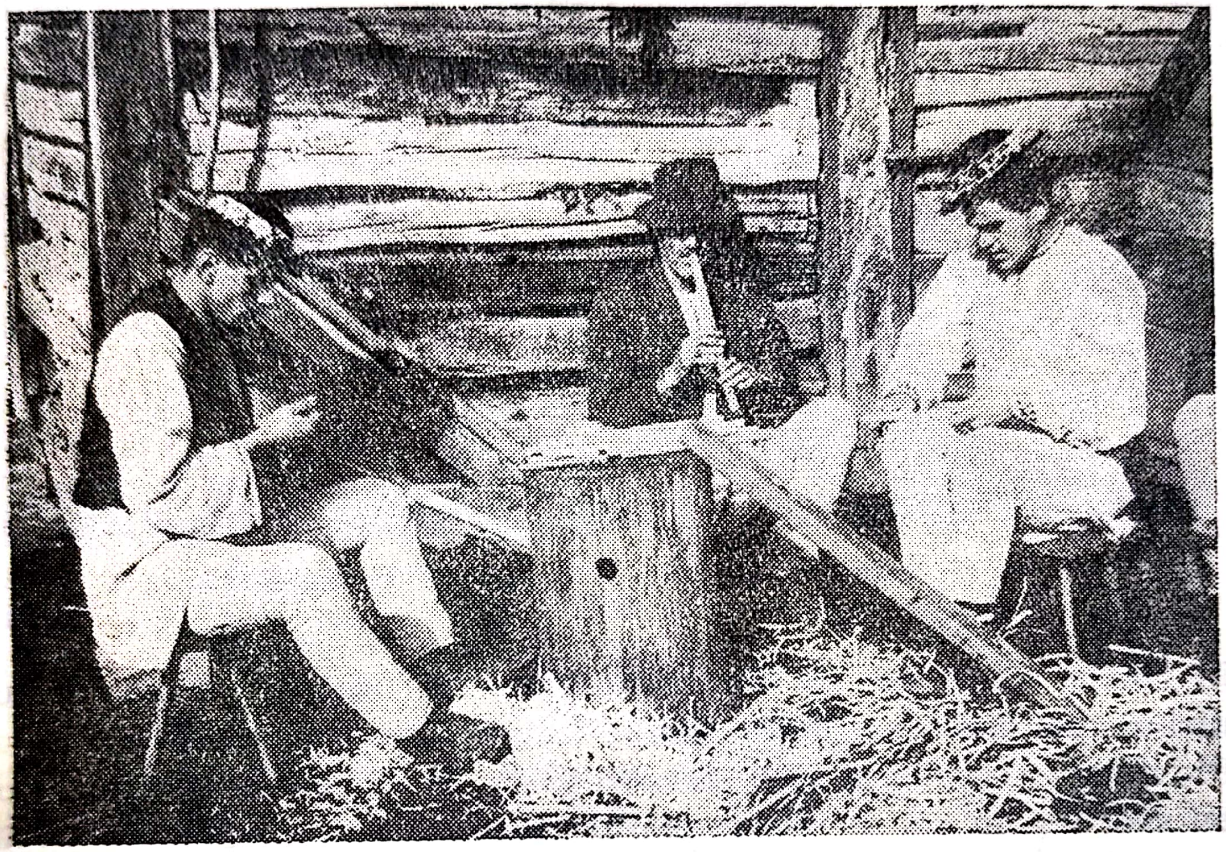


Fig. 3 — Leon Mariș încearcă un fluier lucrat de flăcăi

în sat erau doar vreo cincizeci de „gazde", iar Crucilă s-ar fi așezat „măi la centru". De la el „or luat meseria" mai mulți hodăceni: „unul Obreja", apoi Simion a Oanii Mici, Dumitru a Oanii Mici, Gligore Pop și Dumitru Bunului (Ion Olteanu-Voluntariu). După Leon Mariș (62 ani) „întîi și-ntîi o fost unu Obreja, Farcaș-Obreja, șî pe urmă Ion Pop a Marichii Floare". De Crucilă nu a auzit. „Io d-eștia știu. Di la ei o-nvățat unu șî altu". „Hăla de hăla" au deprins meșteșugul, încît la începutul secolului erau

[4] Singurul oarecum mai cuprins era Zaharia Pop — „Zărie de la moară", cum îi ziceau consătenii.

Fig. 4 — Floarea, soția lui Gligore Pop, își ajută soțul

în Hodac vreo 20—25 de constructori de fluiere[5]. După primul război mondial „s-a lărgit lumea", cum zice Florea Moisîn a lui Dumitru lu Zeni (68 ani), posibilitățile de desfacere a fluierelor au sporit și în consecință numărul fluierașilor a crescut. În timpul cercetării (1950) lucrau fluiere aproape o sută de locuitori ai satului[6]. Ba meșteșugul s-a răspîndit de aici și în alte locuri. În Ibănești, un cumnat al Alexandrinei Lațco, Petra Vasilescu-Lațco, despre care am pomenit, făcea fluiere, iar în Dreda, comună săsească, s-au stabilit prin împroprietărirea din 1945 cîțiva fluierași din Hodac, ducînd cu ei și meșteșugul învățat în sat.

[5] După unii, chiar mai puțini. „Fășeau fluiere vo 6—7 atunci", ne spune Florea Moisîn a lui Dumitru lu Zeni.

[6] Mai erau constructori de fluiere și în cătunele Toaca și Dosu Dumbrăvii. Cei din Toaca nu au fost cercetați în scurtul răstimp al culegerii, iar în Dosu Dumbrăvii i-am găsit acasă doar pe doi dintre meșterii fluierași. Nu cunoșteam numărul exact al constructorilor de fluiere din Hodac. În culegerea din 1950, care se cere negreșit continuată, s-a putut lucra doar cu 44 de inși.

Scanned with OKEN Scanner

Fig. 5 — Moș Florea Feier al Solomnichii, cel mai priceput dintre fluieraşi

Fig. 6 — Dumitru Pop, un talentat constructor de fluiere

Meşteşugul se învaţă din copilărie. De pe la vîrsta de 8—9 ani copiii sînt îndemnaţi să-i ajute pe cei mari, care-i învaţă să facă unele operaţii mai simple, cum ar fi, de pildă, curăţirea lemnelor de coajă. Lui Alexandru Pop al lui Ion Pop (52 ani) i se pare firesc că face fluiere, fiindcă „aici fluieraş, s-o născut". El a învăţat de la „neamu nost", care „tăţ o fost fluieraş, moş dă moş". Meşteşugul se învaţă aşadar în sînul familiei : „A făcut părinţî noştri şî iei au învăţat dî la părinţî lor" (Gligore Pop al lui Nicolae a lui Sandoane). De asemenea, prin relaţiile de rudenie : Leon Moldoveanu-Hubăr (29 ani), stabilit în Hodac prin căsătorie, a învăţat să facă fluiere de la socru său, Zaharia Pop „de la moară" (49 ani). Dar meşteşugul se poate învăţa şi în afara relaţiilor familiale sau de rudenie. Dumitru Moldoveanu — Mitru lui Daniil Barbiru (52 ani), de pildă, a învăţat de la vecini „de la oameni de lîngă mine : m-am dus la ei, am învăţat, ş-apoi am făcut şî io". Fluieraşii sînt prieteni, se vizitează şi se ajută la nevoie, chiar dacă nu sînt neamuri. Cei bătrîni nu precupeţesc niciodată sfatu-

rile pe care cei tineri, încă lipsiți de experiență, le solicită. Flăcăul Dumitru Pop mărturisește că a învățat să facă fluiere „di la tăț, așa cum am mărs, di la tăț un ptic pin-am prins". Așijderea s-a petrecut și cu alți fluierași hodăceni.

Fig. 7 — Tăiatul „lozei"

Meșterii fluierași din Hodac făceau *fluiere obișnuite* (cu dop și șase deschizături pentru degete), *fluiere moldovenești* sau „cu rost" (fără dop, cu țeava complet deschisă la amîndouă capetele și șase găuri pentru degete), fluiere „cu două vreni" sau fluiere

„îmbginate" adică *fluiere gemănate* (fluiere duble cu dop), iar de la primul război mondial încoace *cavale* (fluiere mari cu dop, și cinci găuri pentru degete) și „piculine", *flaute populare mici* (fluiere traversiere, cu gura de suflat laterală, și șase deschizături pentru degete). Cei mai mulți dintre ei nu fac decît fluiere obișnuite (cu dop și șase găuri), de obicei de trei sau patru mărimi. Doar cîțiva, cei mai îndemînatici, ca Florea Feier al Solomnichii, Leon Mariș, Zaharia Pop de la moară, Florea Moisîn a lui Dumitru lu Zeni și Ion Olteanu-Voluntariu se încumetează să făurească cinci, șase sau chiar șapte „calități", adică mărimi de fluiere, ori din celelalte feluri de fluiere. Cavale fac ceva mai mulți.

Fluierașii din Hodac construiesc fluiere numai din lemn. Mai demult le făceau din alun. De vreo cincizeci de ani folosesc însă aproape numai lemnul de „lozâ", răchită de munte, răchită de pădure sau răchită căprească, cum i se mai zice *(salix caprae)*, iar cîteodată, cînd îl găsesc, din „lemnul cîinelui" *(ligustrum vulgare)*[7]. Doar cînd li se cere în mod deosebit le fac din prun *(prunus domestica)*, frasin *(fraxinus excelsior)*, tisă *(taxus baccatta)* sau din alte esențe. Preferința pe care o au meșterii hodăceni pentru „lozâ" se explică prin faptul că se lucrează ușor și fluierul e de calitate. Iar fluierul „dacă-i lucrat bine zîce ca cetera"[8] (Florea Feier al Solomnichii).

„Lozâ" o aduc din pădure mai ales toamna, cînd lemnul e socotit mai bun. De obicei pleacă în grup, pentru cîteva zile, iar lemnele le aduc cu căruța[9]. Lemnul îl taie verde, dar dacă găsesc „lozâ" uscată „pă picioarele ei" (Florea Feier al Solomnichii), o adună cu precădere, deoarece lemnul ei are o nuanță roșcată, asemănătoare întrucîtva lemnului de prun[10]. Lemnul trebuie să fie „nici gros, nici subțîre" și fără noduri (Florea Feier al Solomnichii). Încă din pădure fluierașii îl taie oarecum pe măsura flu-

---

[7] „Ala-i de culoare gălbuie" și fluierele făcute din el „cîntă frumos" (Florea Feier al Solomnichii).

[8] Ceteră = vioară.

[9] În decursul cercetării noastre, bătrînul Florea Feier al Solomnichii și Leon Mariș, împreună cu feciorul celui dintîi, au plecat pentru patru zile în Pădurea Potocului, de unde au adus vreo 700 de „fluiere". În acest scop au închiriat o căruță. În același interval de timp, au plecat după fluiere și Zaharia Pop de la moară împreună cu încă vreo șase fluierași. Au stat în pădure două zile. Flăcăii Florea Feier, feciorul lui Feier Florea al Solomnichii și Dumitru Pop au plecat doar pentru o zi, înapoindu-se cu o sută de „fluiere" fiecare.

[10] „Ăle mai bune (fluiere)-s din lozâ uscată în pădure; lemn mai tare, mai desat" (Ionel Pop a Siii Zarichiii).

ierelor pe care urmează să le lucreze. De aici înainte, pe tot parcursul procesului de fabricație, pînă ce instrumentele sînt definitiv gata, bucățile de lemn sînt numite „fluiere".

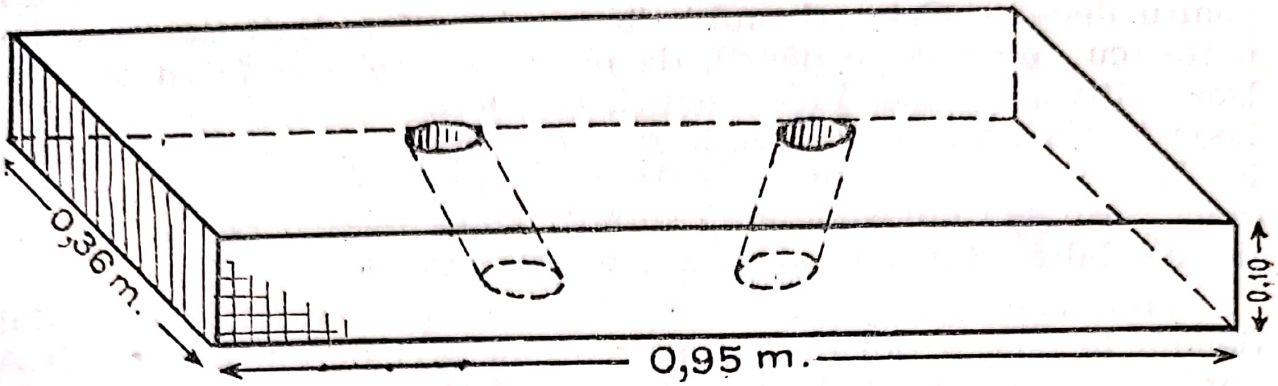


Fig. 8 — „Oblitorul" lui Florea Feier al Solomnichii

Lemnele astfel tăiate pot să fie puțin strîmbe la unul din capete, nu însă la amîndouă. Ele se pot „obli", adică îndrepta. Lemnul încălzit bine la foc moale, ca să nu crape, este introdus cu capătul strîmb într-o gaură a „oblitorului", o scîndură groasă în care este sfredelită o gaură piezișă sau două [11] și în vreme ce „oblitorul" este rezemat de un scăunel și proptit cu piciorul, este apăsat în direcția contrară strîmbăturii pînă ce se îndreaptă. Lemnele prea groase sînt în prealabil subțiate. După „oblire", lemnul este lăsat „să se stîmpere" apoi este gata pentru prelucrare.

Numărul uneltelor de care se slujesc meșterii fluierași nu este prea mare :

1) „Ferezul" sau „firastăul" (fig. 9), un ferăstrău mic de mînă.

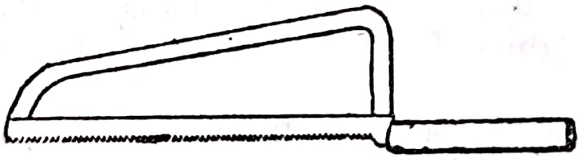


Fig. 9 — „Ferezul" sau „firastăul"

2) Mai multe „sfledere" (fig. 10), burghie de mărimi diferite, corespunzătoare cu lungimea și diametrul fluierelor. Un sfredel

[11] „Oblitorul" lui Florea Feier al Solomnichii era o scîndură de fag, cu dimensiunile 36/95/10 cm, [în care s-au sfredelit] două găuri piezișe cu diametrul de 4,5/5,5, [oarecum ovale]. În lipsa unui „oblitor", lemnele se pot îndrepta folosindu-se orice gaură potrivită scopului.

Scanned with OKEN Scanner

poate fi folosit și pentru două „calități", adică mărimi de fluiere. Pentru fluierele ceva mai mici, lungimea sfredelului este redusă cu ajutorul unei țevișoare de lemn, pe care fluierașii o numesc

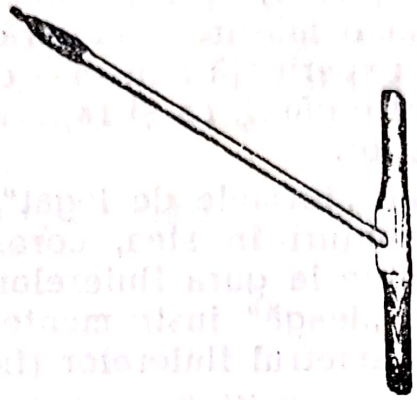


Fig. 10 — „Sfledерul"

„verigă" sau „dudă". Lungimea acesteia — în care se introduce burghiul — scurtează după necesitate cîmpul de acțiune al sfredelului. Fluierele construite în acest chip, deși de lungimi diferite, au țevile cu același diametru [12].

3) „Cosorul" (fig. 11), un cuțit cu vîrful întors înspre ascuțiș.

4) „Dăltuța" (fig. 12), o daltă mică cu tăișul semicircular.

5) „Cuțitașul" (fig. 13), cu un cuțit cu lamă triunghiulară foarte ascuțită.

6) „Măsurile", răbojuri de lemn, moștenite de la înaintași, pe care sînt crestate semnele care indică locurile unde vin tăiate găurile pentru degete (fig. 14). Măsurile sînt de mărimi diferite, potrivite diferitelor „calități" de fluiere. Pe laturile unui răboj pot fi crestate semnele corespunzătoare pentru două mărimi de fluiere: pe o latură semnele pentru o mărime, iar pe alta semnele pentru altă mărime. Măsurile sînt în raport direct cu dimensiunile sfredelelor. Ele comportă mici deosebiri pentru aceeași „calitate"

---

[12] Florea Feier al Solomnichii avea șase „sfledere", corespunzătoare celor șase „calități" de fluiere pe care le făcea. Două din ele se puteau folosi pentru cîte două măsuri de fluiere fiecare. Dimensiunile sfredelelor erau următoarele: pentru fluiere nr. 1 sfredel de 29 cm lungime și 1 cm lățime; pentru fluiere nr. 2, sfredel de 34 cm lungime și 1,2 cm lățime; pentru fluiere nr. 3, sfredel de 39 cm lungime și 1,4 cm lățime; pentru fluiere nr. 4, sfredel de 48,2 cm lungime și 1,5 cm pînă la „dudă"; pentru fluiere nr. 5, același, fără „dudă", lung de 54 cm; pentru fluiere nr. 5, sfredel de 54 cm lungime pînă la „dudă", și 1,8 cm lățime; pentru fluiere nr. 6, același sfredel, fără „dudă", de 60,8 cm. Așadar, pentru fluierele nr. 5, avea două sfredele: unul fără „dudă" comun cu nr. 4, și altul cu „dudă", comun cu nr. 5. Diametrul fluierelor nr. 5, făcute cu cele două sfredele, diferă, fiind de 1,5 și respectiv 1,8 cm, deși lungimea lor este aceeași.

de fluier, în conformitate cu lungimea sfredelului respectiv. Din această pricină se întîmplă ca un meșter fluieraș să aibă două sau chiar mai multe măsuri pentru același „număr", fără să fie întru totul identice. Cînd o măsură se pierde, se face una nouă după un fluier vechi sau se împrumută o măsură similară de la un vecin și se copiază. Fluierașii cu experiență știu însă că calculeze distanțele care trebuie stabilite între găuri, ca și raporturile dintre acestea și extremitățile tubului sonor.

7) „Dupurile pentru legat" sau „formele de legat", dopuri cu capul oval avînd crestate trei șanțuri în stea, corespunzătoare șănțulețelor pe care fluierașii le taie la gura fluierelor, crestături prin care se toarnă metalul care „leagă" instrumentele. Ele sînt de mărimi diferite, în raport cu diametrul fluierelor (fig. 15).

8) „Lingura" pentru turnat „compoziția" cu care leagă fluierele, o lingură obișnuită de fier, cu vîrful turtit în formă de șănțuleț, pentru a ușura turnarea metalului topit. Tot în lingură se topește și „compoziția" (aliajul ce vine turnat).

9) „Suveacu" (fig. 16), un băț de lemn cu vîrful ascuțit, destinat să netezească marginile găurilor pentru degete.

Fig. 11 — „Cosorul"

Fig. 12 — „Dăltuța"

Fig. 13 — „Cuțitașul"

Fig. 14 — „Măsură"

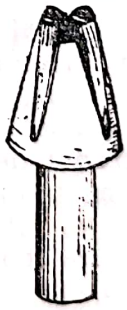


Fig. 15 — „Dup pentru legat"

Fig. 16 — „Suveacul"

10) „Drodul", o sîrmă lungă de aproximativ 65 de cm, cu un capăt îndoit în formă de inel, servește la scoaterea dopurilor cînd este nevoie să fie ajustate sau înlocuite.

Uneltele de metal pe care le folosesc meșterii fluierași din Hodac sînt făcute îndeosebi de bătrînul fierar Florea Moldoveanu-Ciungu (60 ani), socotit cel mai priceput. Cosoarele și cuțitașele le face din „măsea" de coasă, iar sfredelele din vargă de fier, în vîrful căreia „cît vine floarea aia care găurește" sudează oțel. Uneltele, pe care le vinde neascuțite, le ascut fluierașii.

*

Metoda de muncă a fluierașilor din Hodac este foarte unitară. Deosebirile care se pot constata în diferitele faze ale procesului de construcție a fluierelor, la diferiți meșteri, sînt lipsite de importanță.

În cele ce urmează, vom urmări fazele prin care trece construirea unui fluier obișnuit (cu dop și șase găuri pentru degete). În acest scop, Ionel Pop a Sîii Zarichii (29 ani) a fost rugat să facă un fluier în fața cercetătorilor [13]. Etapele cele mai însemnate ale lucrului au fost prinse de pelicula aparatului de fotografiat. Constatările făcute cu acest prilej au fost întregite cu observații directe făcute ulterior asupra altor meșteri fluierași. Au fost urmăriți îndeosebi : Aron Pop, Florea Moisîn a lui Dumitru lui Zeni și mai ales Florea Feier al Solomnichii, socotit de toată lumea drept cel mai priceput.

După ce lemnul a fost „oblit" — dacă operația a fost necesară — i se taie capătul mai gros cu ferăstrăul (fig. 17) și se înțepenește cu capătul celălalt într-o „gaură de găurit" tăiată într-un butuc [14], cu ajutorul unui „zăvor", o pană de lemn bătută cu ciocanul (fig. 18). Vara, cînd lemnul are „mîzgă" [15] în el, este curățat în prealabil de coajă, pentru că altminteri se răsucește la sfredelire. Cu sfredelul corespunzător mărimii fluierului, este găurit „în

---

[13] În mod obișnuit fluierașii lucrau instrumentele în serie, făcînd aceeași operație la mai multe fluiere. În momentul cercetării, Gligore Pop al lui Neculai al lui Sandoane avea în lucru o serie de 70 de fluiere. În ceea ce-l privește, Ionel Pop a Sîii Zarichii declară că lucrează fluiere în serii de cîte cincizeci.

[14] În lipsa unui butuc, fluierașii folosesc găuri perforate în picioarele mesei, în picioarele patului, în vreo bîrnă a prispei etc.

[15] Mîzgă — sevă.

„inimă" [16]. Sfredelirea se poate face fie cînd lemnul este verde, fie după ce s-a uscat. În cazul din urmă, după „oblit", lemnul este lăsat să se usuce și pe urmă este sfredelit (fig. 19). După informatori, un procent de 20% de fluiere crapă în decursul sfredelirii. Același lucru îl afirmă și alți fluierași : „Se strîcă mult, pentru că pocnesc sfledерele. Nu fiecare lemn rabdă sfledерul. Ăla care-i mai moale pocnește" (Aron Pop a lui Ion Pop). Cu ferăstrăul se taie apoi capătul subțire al lemnului, la lungimea sfredelului, iar

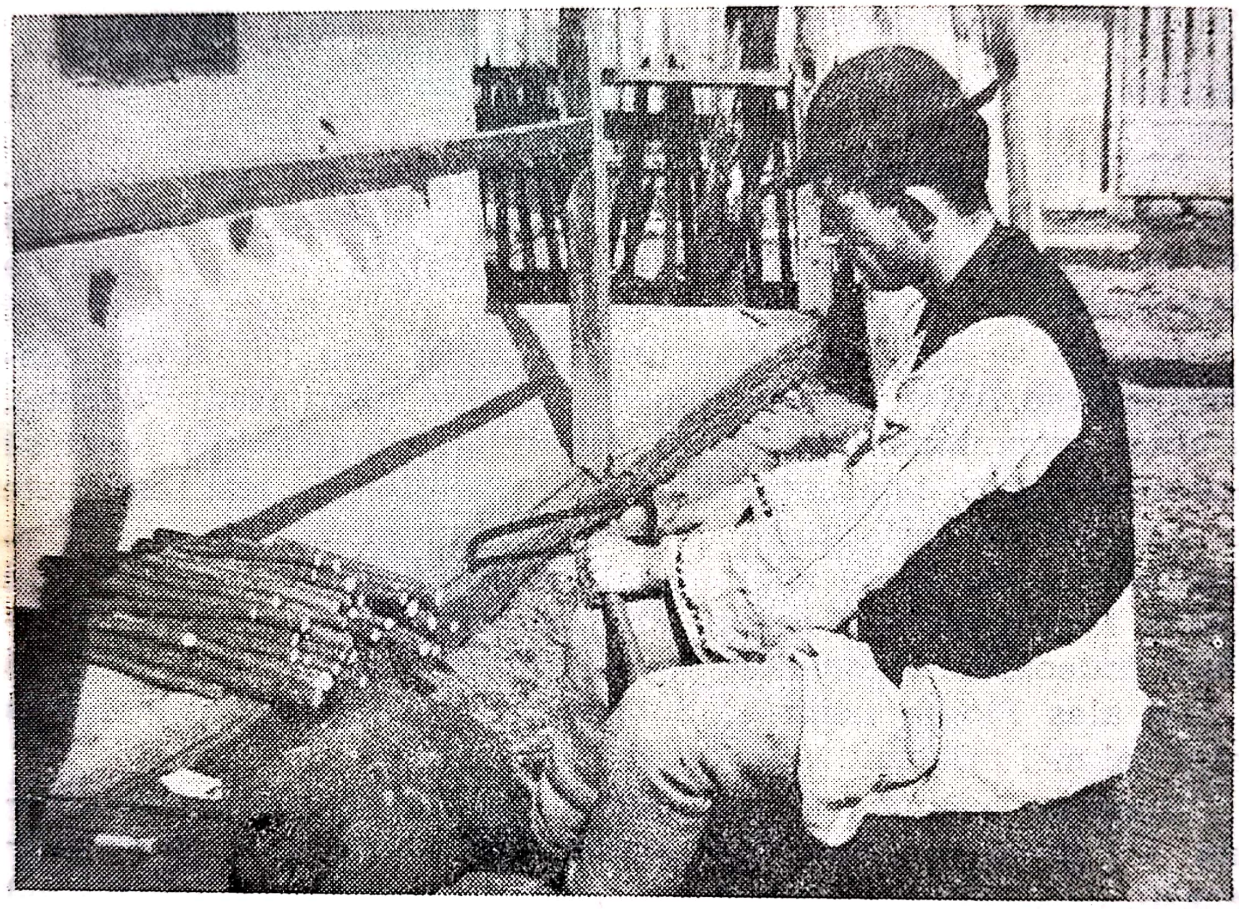


Fig. 17 — Tăiatul „fluierului"

cu dăltuța, „cît vine dăltuțu" (Florea Feier al Solomnichii), se taie gaura de jos a tubului sonor (fig 20). În capătul de jos, fluierele cu dop și șase găuri pentru degete trebuie să aibă interiorul tubului în forma unui trunchi de con, pereții îngustîndu-se înspre capăt, după profilul burghiului (fig. 21). În consecință,

[16] Fluierașii din Hodac sfredelesc lemnele prin „inimă". Nu folosesc procedeul altor constructori de fluiere, ca cei din Vaideeni (Vîlcea), de pildă, care crapă lemne mai groase în patru și sfredelesc fluiere în fiecare pătrar, deoarece — spun ei — o asemenea operație ia prea mult timp și pericolul de plesnire al lemnului este mare.

gaura de jos trebuie să fie mult mai mică decît diametrul tubului sonor [17]. După ce se curăță cu cosorul lemnul de coajă (fig. 22) [18], îl lasă să se usuce, vara la soare, timp de 3—4 zile „după cum îi căldura", și iarna, în casă „pe leațuri", șipci de lemn bătute orizontal cu grinzile tavanului, deasupra sau în apropierea sobei.

După ce fluierul s-a uscat i se retează capetele cu cosorul, ca să se îndrepte asperitățile lăsate de pînza ferăstrăului (fig. 23),

Fig. 18 — Fixarea „fluierului" în butuc

și cu același sfredel cu care s-a făcut prima perforare se curăță încă o dată țeava, care prin uscare a „scăzut", îndepărtîndu-se cu grijă rumegușul și scamele din interior (fig. 24). Urmează apoi „trasul" cu cosorul, „ca să fie neted pe toate părțile" și „cuțituitu", tot cu cosorul (fig. 25). În decursul acestor operații, fluie-

[17] În același scop, alți constructori de fluiere, din alte locuri, obișnuiesc să închidă capătul de jos al fluierelor de acest tip cu un „dop", în centrul căruia taie o gaură cu diametrul mai mic decît al țevii.

[18] Unii fluierași obișnuiesc să aducă lemnele de la pădure gata curățate de coajă.

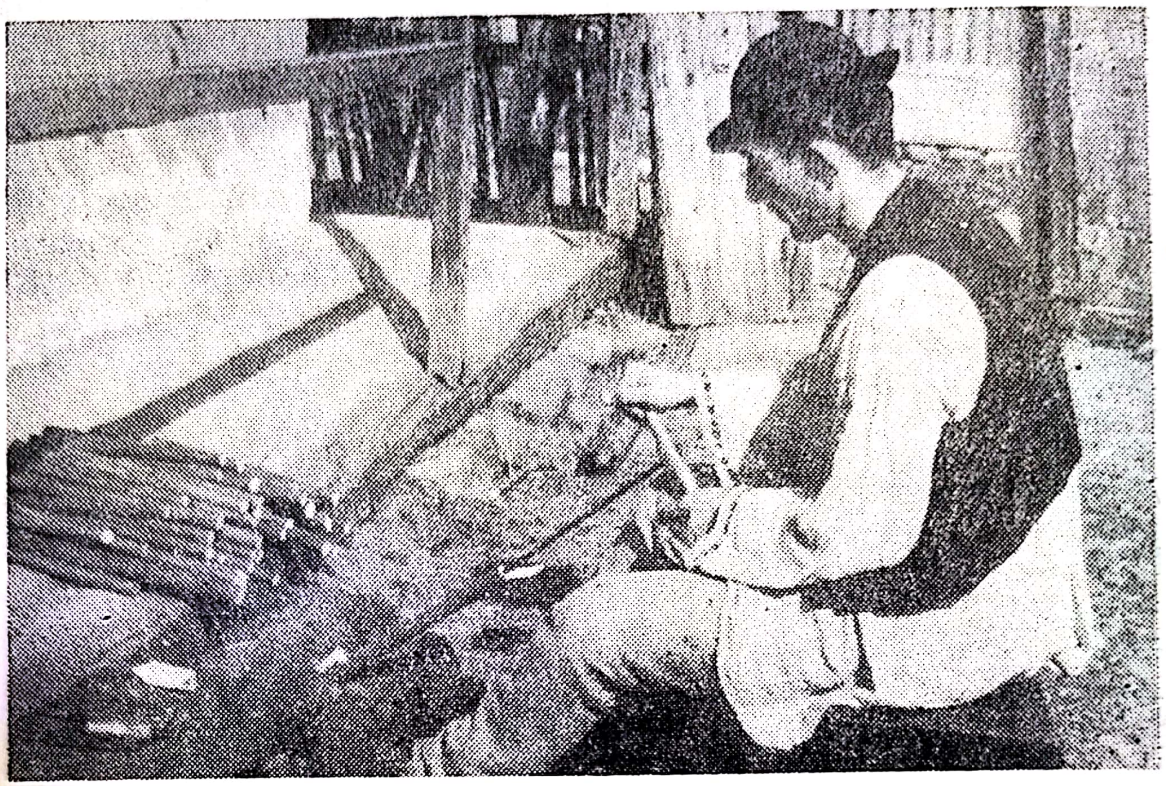


Fig. 19 — Sfredelirea

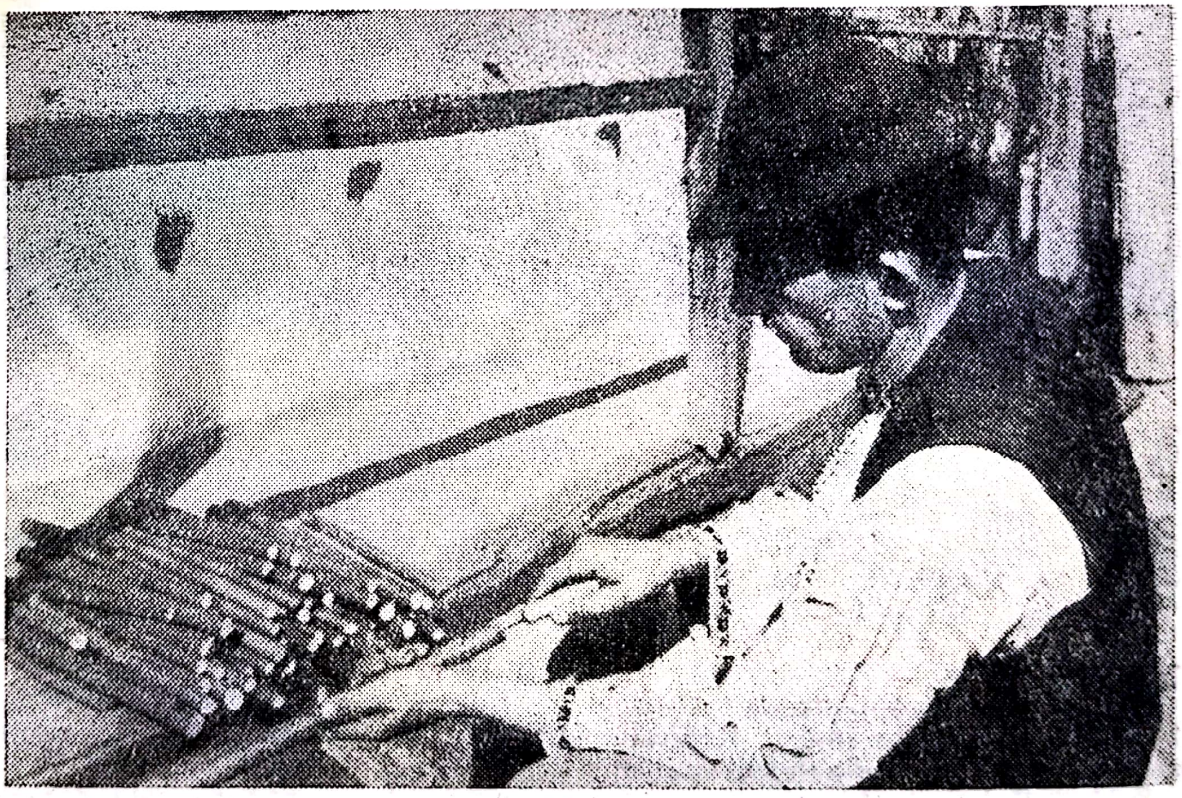


Fig. 20 — Se taie gaura de jos

Scanned with OKEN Scanner

rașii verifică din cînd în cînd mersul lucrului, căutînd ca pereții țevii să fie la fel de groși și bine neteziți (fig. 26). Netezitul se încheie cu „glonțuirea" tubului cu „glonț-papir", hîrtie specială

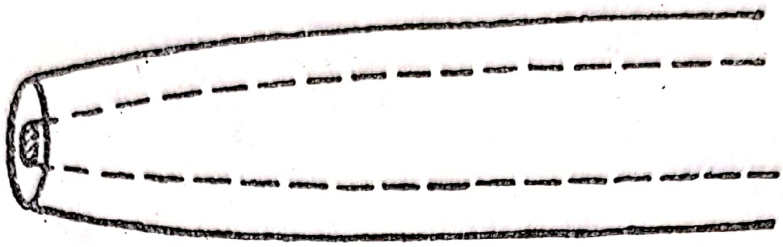


Fig. 21 — Capătul inferior al fluierului

Fig. 22 — Curățarea coajei

de lustruit (fig. 27). Este remarcabilă precizia și finețea cu care meșterii din Hodac fasonează tuburile fluierelor, folosind doar cosorul și hîrtia de lustruit, încît s-ar putea crede că sînt făcute la strung.

Scanned with OKEN Scanner

Fig. 23 — Retezatul capătului cu cosorul

Fig. 24 — Îndepărtarea scamelor din interiorul țevii

Scanned with OKEN Scanner

Fig. 25 — „Cuțituitul"

Fig. 26 — Verificarea „cuțituitului"

Scanned with OKEN Scanner

Urmează o operație mai nouă în meșteșugul fluierașilor din Hodac: „feștitu", adică vopsitul fluierelor. „Feștite nu să fac chiar numa de trizăși de ai încoași" (Leon Mariș). După fluierașii din Hodac, vopsitul fluierelor este o inovație locală și s-ar datora, după unii, lui Dumitru Pop-Surdu. Acesta a început să le

Fig. 27 — „Glonțuirea"

vopsească după primul război mondial „după capul lui" (Florea Feier al Solomnichii). La fel crede și Ion Olteanu Voluntariu: „O vinit un om, negutător de fluieră, Horhat Traian — acuma-i la Brașău" — și a comandat vreo 500 de fluiere. „O zîs așa: cum ni le-ai putea roșî? Dumitru Pop s-a dus la un „suci" [19], care i-a dat niște „aschițăle", dar cu ele nu a izbutit. Atunci „m-am dus — spune dînsul — ș-am adus scoarță de arin di pe lîngă apă șî cu scoarță de stejeri, de gorun, șî iar de măceș, de spin, șî le-am dat laolaltă. S-or roșît după ce le-am dat cu zamă de var". Fluierașii au încercat să vopsească fluierele și cu „coajă de prun, coajă de nuci..." După Leon Mariș, inovația s-ar datora însă lui

[19] Suci — cojocar.

Ion Lațco, soțul Alexandrinei Lațco: „Iel a scornit feștitu! Au făcut feșteala pintru niște haine, o pticat o fluieră în feșteală ș-o văzut că s-o feștit fluiera". Alexandrina Lațco, confirmă că soțul ei cînd făcea fluiere „le fește", dar neagă că el ar fi născocit vopsitul fluierelor. Oricum ar fi fost, în decursul cercetării noastre toți fluierașii din Hodac vopseau fluierele.

„Zama de feștit" se prepară dintr-o fiertură de coajă de arin *(alnus incana)*, stejar *(quercus pedunculata)* și măceș *(rosa canina)*. Scoarța, verde sau uscată, este pusă într-o oală și acoperită cu apă. Se fierbe pînă ce apa scade la jumătate, apoi se adaugă apă și se fierbe pînă ce scade din nou la jumătate. Trebuie să fiarbă „cam două șeasuri", pînă ce „iesă puterea dîn scoarță" (Florea Feier al Solomnichii). Coaja din care a ieșit vopseaua se aruncă, iar „zama", oarecum „mîzgoasă" este gata. Fluierașii potrivesc cantitatea de coajă după nuanța pe care vor s-o dea fluierelor, cunoscînd că „arinu negrește, stejeru roșășțe și măceșu îngălbenește" (Gligore Pop a lui Niculae a lui Sandoane). De obicei se pun două părți de scoarță de arin și cîte o parte din celelalte. După Florea Moisîn a lui Dumitru lu Zeni, scoarța de măceș poate fi înlocuită cu coajă de prun sau de măr.

După ce fluierul este spălat cu vopsea (fig. 28) este ținut la soare cîteva minute ca să se usuce (fig. 29); iarna fluierele sînt

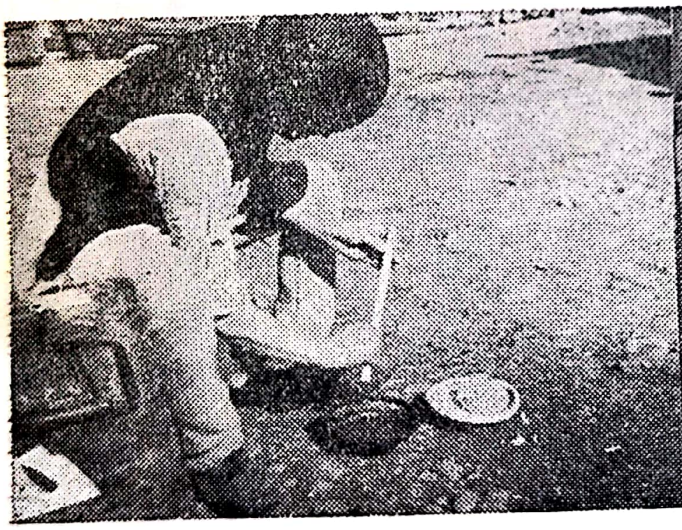


Fig. 28 — „Feștitul"

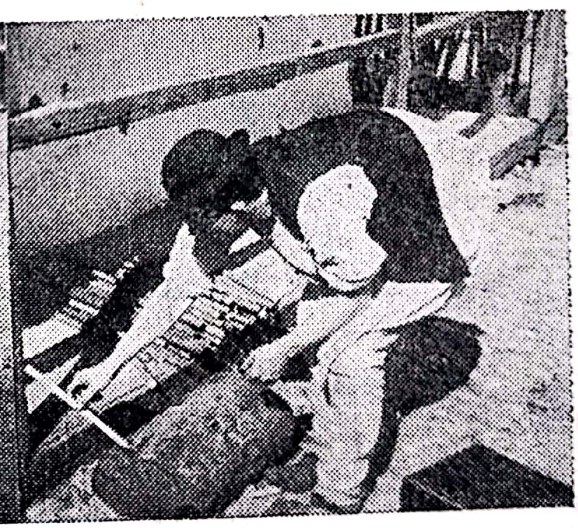


Fig. 29 — Uscarea fluierului „feștit"

puse la uscat pe leațurile de deasupra sobei. Fluierul, încă alb, este spălat cu zeamă de var, ca să iasă roșeața (fig. 30) [20]. După

[20] Lemnul roșu de „lozâ", uscat în pădure, se spală doar cu zeamă de var, fără să se mai „feștească" (Gligore Pop a lui Nicolae a lui Sandoane).

ce fluierul se usucă, praful rămas de la spălarea cu var se îndepărtează cu o pănură aspră (fig. 31). Cu cosorul ori cu cuțitașul (fig. 32) și apoi cu dăltuța (fig. 33), se fac „crestăturile" și „pîraiele" de la capul fluierului, două șanțuri circulare („crestătu-

Fig. 30 — Spălarea cu apă de var

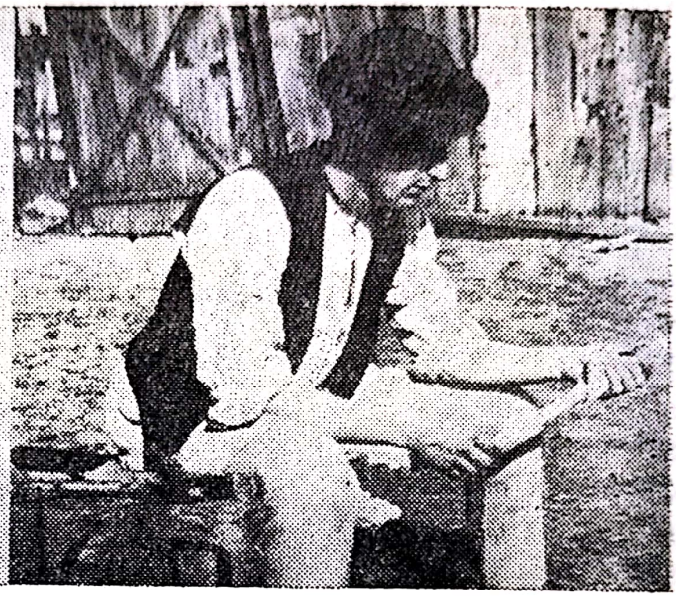


Fig. 31 — Îndepărtarea prafului de var

Fig. 32 — Se taie „crestăturile"

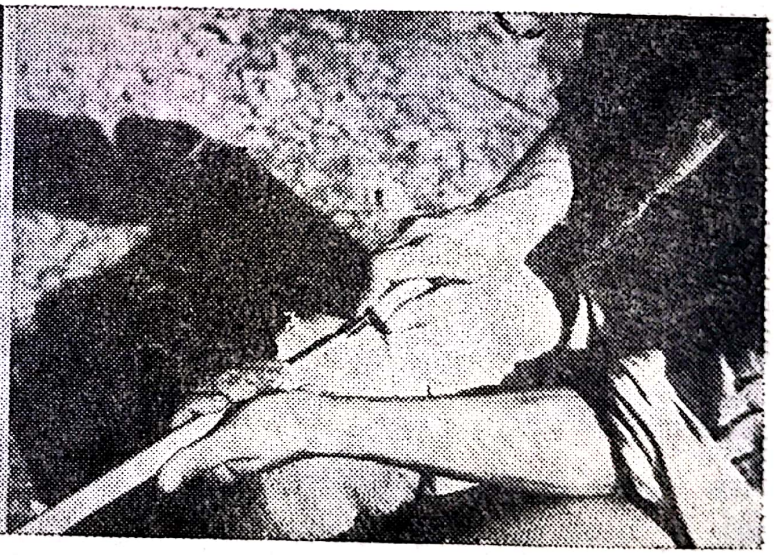


Fig. 33 — ...și „pîraiele"

rile"), una chiar în capătul fluierului și alta la o depărtare de aproximativ 1 cm, și trei șanțuri verticale („pîraiele") care fac

Scanned with OKEN Scanner

legătura între cele dintîi (fig. 34). Pentru „legatul" fluierelor, meșterii din Hodac folosesc o „compoziție" obținută din amestecul a două părți de plumb și o parte de cositor. „Compoziția", topită în lingura de fier, se toarnă prin mijlocirea „dopului de legat" (fig. 35), după ce se înfășoară în prealabil capătul fluierului cu o hîrtie tare. În decursul operației de turnare se lovește ușor fluierul cu capătul de jos de pămînt și se suflă, pentru ca metalul

Fig. 34 — „Crestăturile" și „pîraiele"

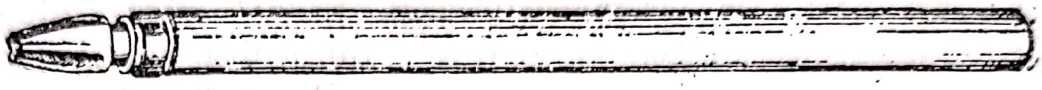


Fig. 35 — S-a introdus „dopul pentru legat" în țeava fluierului

să curgă bine (fig. 36). După ce „compoziția" s-a „stîmpărat", se taie cu cosorul surplusul rezultat din turnare, se netezesc asperi-

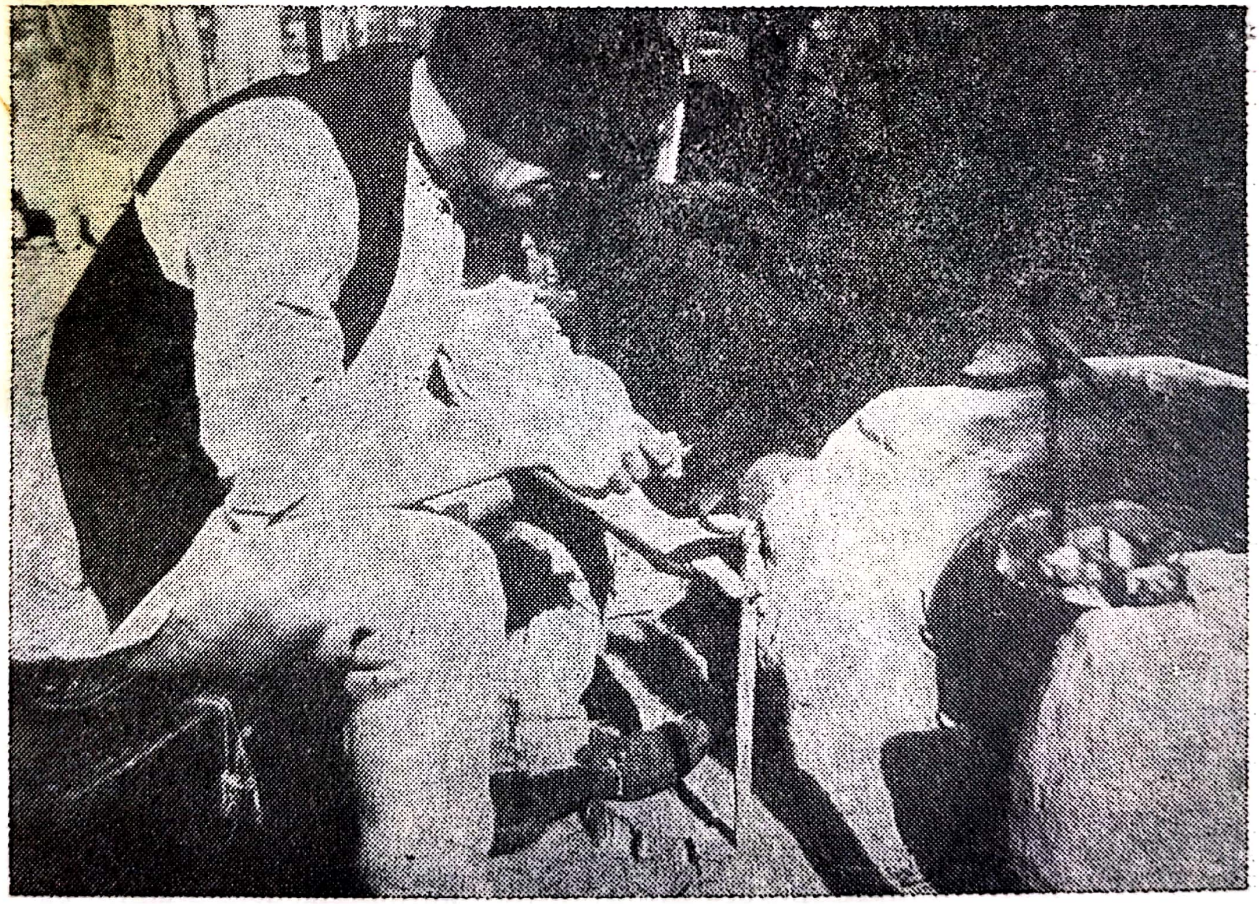


Fig. 36 — Se toarnă „compoziția" pentru „legatul" fluierului

Scanned with OKEN Scanner

tăţile şi se îndreaptă marginile ţevii (fig. 37). Meşterii din Hodac leagă fluierele în mod obişnuit doar în partea de sus [la gură]. Dacă li se cere, le leagă şi jos ori fac legături mai complicate. În consecinţă, în astfel de cazuri, numărul „crestăturilor" şi „pîraielor" sporeşte. Moş Florea Feier al Solomnichii povesteşte cum a făcut într-o primăvară, la cererea unui bătrîn din Ilva Mare, cincizeci de fluiere, la care a consumat „mai mult de-un kil" de „compoziţie". „Tăte-o fost legate pînă su' vreană!"

Operaţia cea mai delicată este tăierea vranei. (Meşterii hodăceni numesc „vreană" atît vrana propriu-zisă, adică ferestruica dreptunghiulară tăiată în peretele fluierului, cît şi gura de suflat, sau „lumina" cum i se spune în alte părţi.) Cu dăltuţa taie o gaură rotundă în peretele fluierului, la o distanţă de capăt stabilită din ochi, iar cu cuţitaşul taie „pana" sau „limba" vranei (fig. 38). Cu cuţitaşul se face „tăietura înăuntru ţevii", adică tăie-

Fig. 37 — Se netezesc asperităţile rămase după turnarea metalului

Fig. 38 — Se taie „pana" sau „limba vreanei"

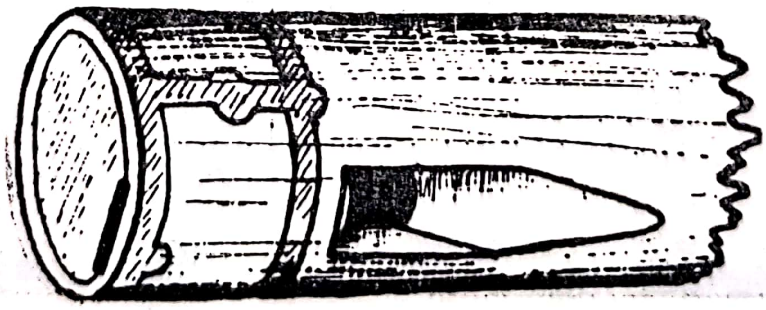


Fig. 39 — „Vreana"

tura din peretele tubului a deschizăturii dreptunghiulare prin care se suflă în fluier (fig. 40). Dimensiunea ei este în raport cu mărimea fluierului : „după cum îi fluiera de mare". Dintr-o bucată de „lozâ" se fasonează cu cosorul un băţ mai lung, „dopul", a cărui grosime trebuie să fie aidoma diametrului tubului sonor (fig. 41). Se introduce băţul în ţeava fluierului, căutînd să se

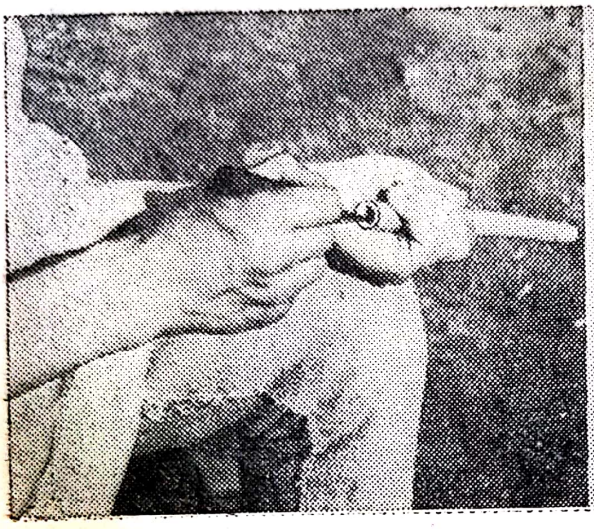


Fig. 40 — Se taie în peretele ţevii „şanţul" pentru suflat

Fig. 41 — Fasonarea lemnului pentru „dop"

potrivească întocmai (fig. 42), apoi se retează cu ferăstrăul, lăsîndu-se un fragment mic în afară (fig. 43). „Dopul" se scoate şi se taie din lungimea lui „şanţul", adică latura dopului care corespunde deschizăturii dreptunghiulare prin care se suflă coloana de aer (fig. 44). Se introduce din nou „dopul" şi se suflă ca să se vadă dacă fluierul cîntă, apoi este retezat cu cosorul la nivelul capătului ţevii (fig. 45). Deschizătura dreptunghiulară, tăiată, parte în peretele tubului şi parte în „dop" (numită pe alocuri „lumină"), trebuie să fie în aşa fel tăiată încît dacă priveşti prin ea „să se vadă capătul limbei ca un fir de păr, nu măi mult. Dacă te-ai scăpat să tai măi mult, nu mai poţi pune la loc", iar fluierul nu cîntă (Florea Feier al Solomnichii).

Aşa cum am arătat, locul găurilor pentru degete, numite de unii dintre fluieraşi „borte", se stabilesc cu „măsura" corespunzătoare „calităţii" fluierului construit[21]. Pentru aceasta se spri-

[21] Fluierele construite de Florea Feier al Solomnichii, după măsurile sale, au următoarele dimensiuni : nr. 1 — 28,7 cm, nr. 2 — 33,6 cm, nr. 3 — 38,6 cm, nr. 4 — 47,8 cm, iar nr. 5 — 53,6 cm. Aceste dimensiuni pot primi modificări relativ mici în decursul procesului de fabricaţie.

Fig. 42 — Introducerea lemnului pentru „dop" în țeava fluierului

Fig. 43 — Se taie „dopul"

Scanned with OKEN Scanner

Fig. 44 — Se taie în dop „șanțul" pentru suflat

Fig. 45 — Se retează „dopul" la nivelul capătului țevii

Scanned with OKEN Scanner

jină capătul de jos al fluierului de proeminența măsurii și cu dălțuța se înseamnă locul găurilor (fig. 46). „Însămnatu-i pă fugă" (Florea Feier al Solomnichii), de aici nepotrivirile care se pot constata dacă se examinează mai multe fluiere de aceeași mărime,

Fig. 46 — După crestăturile „măsurei" se înseamnă locurile găurilor

făcute de același meșter, după aceeași măsură. Găurile pentru degete se taie întîi cu dălțuța apoi se finisează cu cuțitașul (fig. 47). Ele pot fi eliptice (ovale) sau rotunde, „cum vrei", însă trebuie să fie egale între ele. Pentru aceasta nu se folosește nici un fel de măsură: „le brodes' din gînd să fac una ca alta" (Florea Moisîn a lui Dumitru lu Zeni). De asemenea „nu contează cît de mare-i gaura, numai distanța între ele contează" (Ionel Pop a Sîii Zarichii).

Ionel Pop a Sîii Zarichii știe să calculeze distanțele dintre găuri și cu ajutorul unei sfori, lungă cît fluierul. Îndoită, sfoara corespunzînd mijlocului dintre extremități, indică locul găurii a 6-a. (Jumătatea fluierului trebuie să fie, după el, la marginea de

Scanned with OKEN Scanner

jos a găurii.) Jumătatea sforii este tăiată în două, iar pătrimea dată în trei. O treime obținută în acest chip (a 12-a parte din lungimea întreagă) corespunde distanțelor dintre găurile 6-5, 5-4, 3-2 și 2-1, socotite de la o margine a găurii la alta. Distanța dintre găurile 3-4 trebuie să fie egală cu distanța de la capătul de

Fig. 47 — Se taie „bortele" pentru degete

jos al fluierului la prima gaură. În acest chip se procedează cînd meșterul a pierdut o măsură și nu are după ce să o refacă.

În sfîrșit, marginile deschizăturilor pentru degete sînt netezite cu „suveacu" (fig. 48). Florea Feier al Solomnichii nu folosește „suveacu". „Cu ala mai nimic nu faşi! Cînd [meșterul] îl îndeasă, [fluierul] poate să crape. Aia faşi". Lui îi ajunge netezitul cu cuțitașul, pe care de altminteri îl face cu mare finețe.

Cu aceasta, fazele construirii unui fluier cu dop și șase găuri s-au încheiat. În decursul lucrului se întîmplă adesea ca unele fluiere să crape. Dacă crăpătura este de mai mică importanță, unii dintre fluieraşi o încleiază. Nu tot astfel procedează meșterii mai buni, ca de pildă Florea Feier al Solomnichii. Dacă se în-

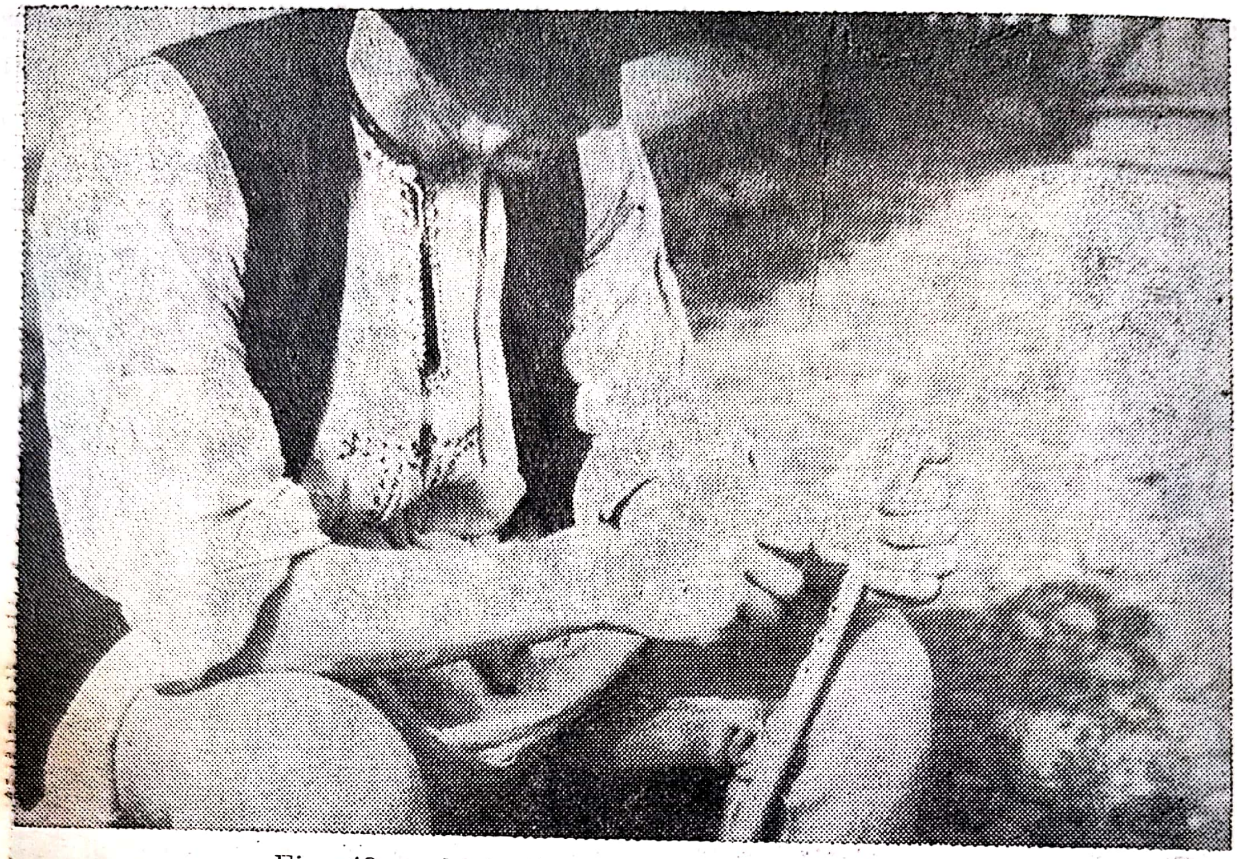


Fig. 48 — Netezirea găurilor cu „suveacul"

tîmplă să crape un fluier „odată îl arunc în foc : nu mă trudesc să-l mai cleiesc", deoarece „fluierul dac-a și numa cît baji acu crepat, nu zîșe ; ala nu mai iestă bun". Fluierașii tineri însă nu aveau experiență și îndemînare suficientă, dar nici răbdare. Chiar feciorul lui Florea Feier al Solomnichii, Florea, în vîrstă de 21 de ani, mărturisea că lucrează adeseori în grabă. „Io fac șinzăși dă bucăț într-o zî, el — adică taică-său — fașe șinși!"

*

După cum s-a mai arătat, fluierașii din Hodac construiesc în mod curent fluiere cu dop de două mărimi. „Mai cu samă două mărimi se fac : întîia ș-a doua. Astea-s capitale" (Traian Pop a lui Zaharia lui Ion, 26 ani) [22]. „A mai mare mărime, a patra, puțîne să fac", după cum mărturisește Ion Farcaș-Curteanu.

[22] „La elea mici mere și dacă-s mai rele o țîrucă, le iau băieții", în vreme ce la construirea celor mai mari ori altor tipuri de fluiere „trebuie o răspunzătate mai mare" (Iacob Florea al lui Florian din Dosu Dumbrăvii, 50 ani).

Orientîndu-se după nevoile pieţii, dar şi după greutăţile pe care le comportă construirea fluierelor mai mari, prin faptul că lemnul potrivit se găseşte mai greu, acesta şi-a proporţionat producţia. Anume, dintr-o sută de fluiere face 40 mici, 35 „a doua", 15 „a treia" şi 10 „a patra" mărime. Alt constructor, Aron Pop, şi-a stabilit o proporţie asemănătoare: dintr-o sută de fluiere face 40 de mărimea I, 40 de mărimea II, 10 de mărimea III şi 10 de mărimea IV.

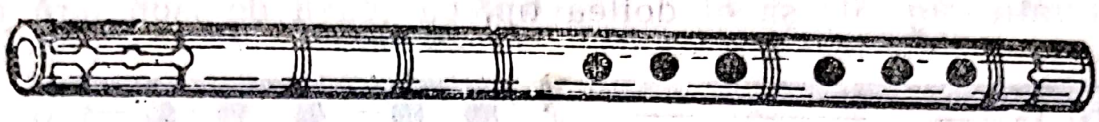


Fig. 49 — Fluier cu „dop" şi şase găuri pentru degete

Cîteodată meşterii fluieraşi, cînd găsesc şi lemnul potrivit, fac „fluiere în botă", care sînt folosite „numa de distracţie" (Florea Feier al Solomnichii). În capătul unei bîte lungi de aproximativ 1,30 m se taie un fluier cu dop şi şase găuri pentru degete. O deschizătură laterală în peretele băţului corespunde cu gaura de jos a tubului sonor.

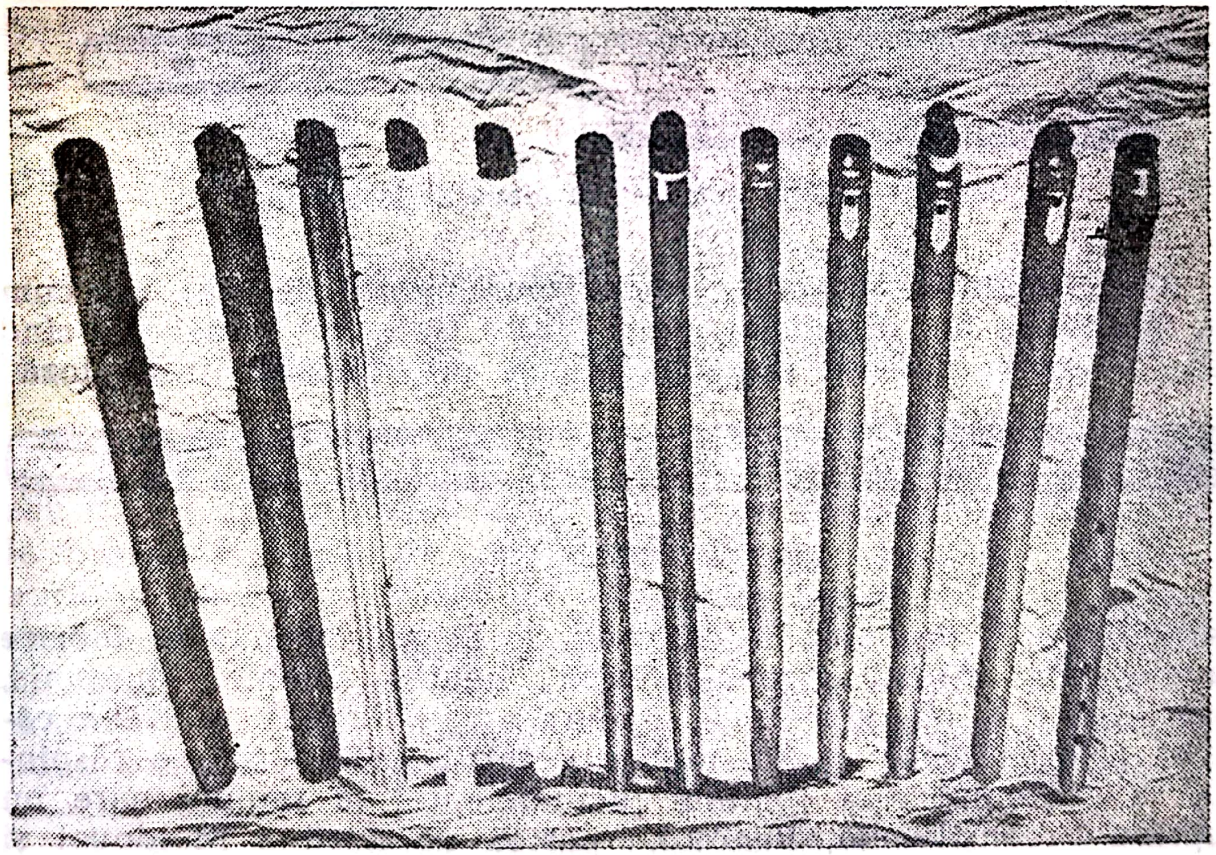


Fig. 50 — Fazele prin care trece un fluier cu „dop" şi şase găuri în decursul lucrului

Procesul construirii celorlalte feluri de fluiere este asemănător.

Fluierele gemănate se fac de „calitatea" a doua și a treia, deci lungi de aproximativ 33 și 38 cm, însă „doar la comandă" (Zaharia Farcaș-Dunga, 42 ani). Cei patru-cinci fluieraşi care se pricep să facă fluiere gemănate, le fac de două tipuri : cu fluierul de ison la fel de lung ca cel melodic, prevăzut cu o gaură pentru deget în partea de jos a țevii, la aceeași distanță de capăt ca și gaura întîi (fig. 51) și, al doilea tip, cu țeava de ison fără nici

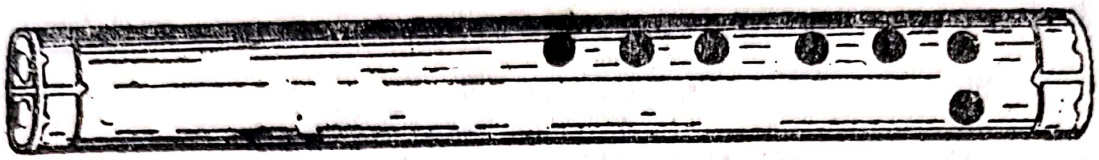


Fig. 51 — Fluier gemănat cu țevile egale

o deschizătură pentru deget, pe jumătate de lungă față de țeava cu găuri (fig. 52). Țevile fluierelor gemănate sînt lucrate separat și alipite în cursul procesului de fabricație.

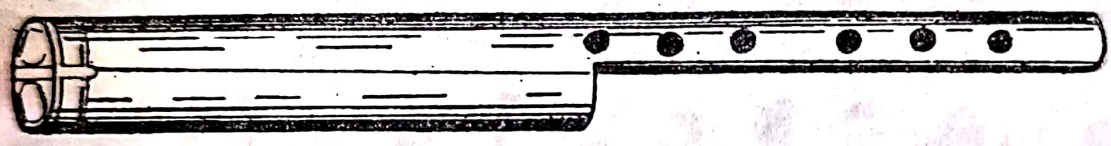


Fig. 52 — Fluier gemănat cu țeava de ison scurtă

Cavale (fluiere cu dop și cinci găuri pentru degete), așa cum s-a mai spus, fac ceva mai mulți dintre fluieraşii hodăceni, cînd găsesc lemnul potrivit (fig. 53). Nu se prea găsește însă „lozâ"

Fig. 53 — Caval

așa de lungă, dreaptă și fără noduri. Ei au început să fabrice cavale după primul război mondial, pentru Oltenia, Muntenia, Dobrogea și sudul Moldovei, deoarece „în Ardeal nu trăbă cavale" (Florea Feier al Solomnichii). Într-adevăr, aria de răspîndire a cavalului este limitată [actualmente] la regiuni care nu cuprind Transilvania, Banatul, partea de nord a Moldovei și Bucovina. Măsurile pentru cavale au fost aduse, după Florea Moisîn a lui Dumitru lu Zeni, de la Ocnele Mari, la vreo doi-trei

Scanned with OKEN Scanner

ani după terminarea războiului. Dimensiunile cavalelor diferă de la un constructor la altul, între 60 și 80 cm lungime [23]. Țeava la cavale are același diametru pe toată lungimea (aproximativ 1,7 cm); ea nu se îngustează la capătul de jos, ca la fluierele cu dop și șase găuri.

Fluiere „cu rost", fără dop, cu șase găuri pentru degete, fac doar trei-patru dintre fluierașii din Hodac. Țeava la aceste fluiere este complet deschisă la amîndouă capetele, iar diametrul este același pe toată lungimea ei. Gura instrumentului e „rostită", adică peretele e subțiat pe toată circumferința, pentru a îngădui punerea în vibrație a coloanei de aer suflată de executant, care ține instrumentul puțin cumpănit: semitraversier (fig. 54). Fluiere de acest fel se fac rar.

Fluierele „cu rost" se fac demult. „Știe Dumnezău Sfîntu de cînd", spune Florea Feier al Solomnichii. Ele se întrebuințează „în partea Bucovinei, pe la Fălticeni"; în Ardeal „măi rar".

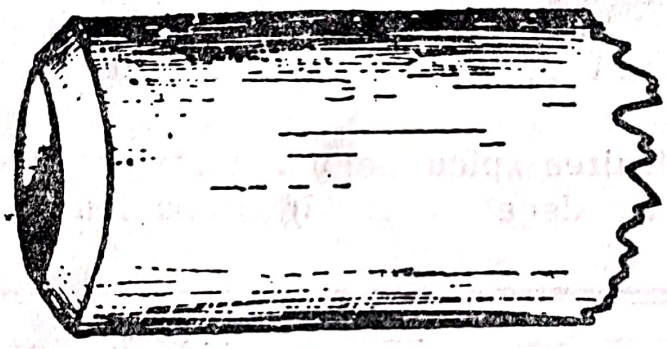


Fig. 54 — Gura „rostită" a fluierului fără „dop"

„Fluieroaiele cu rost" sînt de 60, 65 și 70 cm (Leon Mariș) sau fără o lungime fixă, după lemnul pe care constructorul îl are la îndemînă. Locul găurilor pentru degete nu este stabilit cu ajutorul vreunei „măsuri" de felul celor întrebuințate la fluierele cu dop, Florea Moisîn al lui Dumitru lu Zeni le face „din gînd", în vreme ce Florea Feier al Solomnichii folosește un sistem de măsură destul de complicat. După ce a terminat construirea tubului sonor îi caută jumătatea, lăsînd partea de sus mai lungă cît

[23] Zaharia Pop de la moară face cavale de 55, 60, 70 și 75 „țoli". Florea Feier al Solomnichii, Alexandru Pop a lui Ion Pop, Leon Mariș și Florea Moisîn a lui Dumitru lu Zeni, fac cavale de 60, 65 și 70 cm. Cel din urmă a făcut pînă nu demult și cavale mai mici (de 50 și 55 „țoli").

lățimea degetului mare. Taie o „aschiță", care trebuie să fie exact a cincea parte a jumătății de jos a fluierului. Operația îi ia destul timp : „pînă nimeri aschița poa' să treacă o jumăta' de oară". Cu dosul dăltuței înseamnă o linie dreaptă de-a lungul fluierului, locul unde urmează să taie găurile pentru degete, apoi crestează ușor cu cuțitașul diviziunile celor cinci cincimi măsurate cu aschița. Taie găurile 1, 3, 4 și 6, căutînd ca marginile lor să vină în interiorul diviziunilor 2-3 și 4-5 (socotite de la capătul de jos al fluierului). După aceea îndoiește aschița și o taie în două. Măsurînd cu jumătatea aschiței de la marginea de jos a găurii 1, stabilește centrul găurii a 2-a, iar de la marginea de jos a găurii a 4-a, locul găurii a 5-a. Găurile, eliptice, le face din ochi, căutînd să fie egale între ele. După ce a tăiat găurile cu dăltuța le dă forma ovală cu cuțitașul și le netezește cu grijă marginile. Cum am mai arătat, Florea Feier al Solomnichii nu se folosește de „suveac".

„Cîn' îs gata, cavalele și fluieroaiele" trebuie să fie unse în interior „cu oloi de floarea soarelui". În acest scop, Florea Feier al Solomnichii se slujește de un băț lung de aproximativ 80 de cm, cu o gaură ovală la un capăt, prin care bagă o cîrpă umezită în ulei.

Pentru construirea „piculinelor", flaute populare mici cu șase deschizături pentru degete (fig. 55) „trăbă lemn tare". De aceea

Fig. 55 — Piculină

ele „numa dîn frasin să fac". Așa cel puțin afirmă Florea Feier al Solomnichii, singurul fluieraș din Hodac despre care știm că face piculine. El ne-a informat totodată că acestea își găsesc întrebuințare prin părțile Rîmnicului Vîlcea.

În munca meșterilor fluierași se vădește un însemnat spirit colectiv. După cum s-a văzut, toamna pînă la căderea zăpezii, se întovărășesc mai mulți și pleacă în pădure, pentru cîteva zile, să adune lemnele de care vor avea nevoie. Le place tare mult să lucreze în grup, deși fiecare migălește la fluierele sale. Cînd vreunul are de isprăvit o comandă mai mare, se înfiripează la iuțeală o clacă de fluiere, îndeosebi în zile de sărbătoare. „Dacă io am lipsă să gat cuiva niște fluiere chem cîț-va tovarăși și ne

Scanned with OKEN Scanner

ajutorăm. Să numește clacă". Cei pe care îi cheamă „'s pretini, neamuri". Dacă gazda vrea și are posibilitatea, le dă de mîncare și băutură, dar acest lucru nu-i obligatoriu, „nu-i forțat". Clăci se fac și pentru alte munci, „la multe helea, așa șî la fluiere"

Fig. 56 — Cu brațul încărcat de „fluiere" spre casa unui prieten

(Leon Farcaș a lui Dumitru-Dunga, 50 ani). În timpul lucrului, participanții la clacă „rîd, glumesc, ca fomeile la furcă, la șezătoare" (Zaharia Farcaș-Dunga) [24].

[24] În decursul cercetării noastre, în ziua de 14 octombrie 1950, în casa lui Zaharia Farcaș-Dunga a fost o „clacă de fluiere". Au muncit, alături de gazdă, flăcăii Dumitru Pop al Bicalăului, Ion Farcaș al Bîrlogului, Florea Feier al Stăluțului, Ion Olteanu-Ciorbă, Ion Petra și Traian Farcaș. „Le-am spus la feciori de cu sara ca să vină să mă ajutoreze șî pe mine". Durata lucrului în clacă nu este fixă, ci „cî vrea omu să steie". Lucrul a început pe la ora 9 dimineața și a fost gata la 12 și jumătate. După terminare, gazda le-a pus [dinainte] „o țăr de pîne și un pahar de jinars" (Zaharia Farcaș-Dunga).

Preocupaţi de o cît mai rapidă desfacere a fluierelor pe care le fac, meşterii din Hodac caută ca marfa să fie arătoasă. De aici „legatul" şi „feştitul" fluierelor. **

Măsurătorile empirice, folosite şi ele cu aproximaţie şi la repezeală, au ca urmare faptul că scările muzicale ale instrumentelor variază de la un constructor la altul, ba, în mai mică măsură, chiar de la un fluier la altul, de acelaşi tip şi mărime, făcute de acelaşi meşter. În general, fluierele cu şase găuri dau scări diatonice majore, iar cavalele, scări diatonice minore defective (lipsite de treapta a şaptea). Uneori mai multe din treptele scărilor sînt mai jos ori mai sus decît pretinde sistemul temperat, fără să se poată deslueşi vreun criteriu. (La fluierele cu dop şi şase găuri construite de hodăceni, de cele mai multe ori prima treaptă din registrul grav, obţinută prin acoperirea tuturor găurilor, este intonată ceva mai jos. La un suflu mai tare, cînd scara sună la octavă, înălţimea fundamentalei se corectează.)

După cum s-a mai arătat, construirea fluierelor nu este suficient de productivă [25], din care pricină ea este pentru meşterii fluieraşi din Hodac o îndeletnicire auxiliară. Într-adevăr, un fluieraş face în mijlociu 10-15 fluiere pe zi. Obişnuiesc să-şi vîndă marfa în sat sau direct clienţilor ocazionali. Cînd fac un număr îndestulător de instrumente (obişnuit 500—600), le aşază în desagi şi pornesc la drum, vînzîndu-le la tîrgurile din Moldova, Muntenia şi Oltenia, mai rar la cele din Transilvania. Unii dintre ei obişnuiesc să-şi întregească numărul de fluiere cu care por-

---

** Actualmente constructorii hodăceni vopsesc fluierele cu culori cumpărate din magazinele care desfac produse chimice. Le fac în diferite culori: roşii, galbene, albastre, verzi şi mai ales negre. Ele apar însă împistrite cu alb (respectiv culoarea lemnului), în urma crestării diferitelor motive geometice care le împodobesc. Cîţiva vopsesc fluierele cu galben, iar la capătul inferior crestează un brîu de cîţiva centimetri cu motive ornamentale, pe care apoi le colorează cu pensula într-o bogată şi vie cromatică. Cînd vopselele s-au uscat, dau fluierele cu lac transparent. Alţi constructori împodobesc fluierele lăsate albe, nevopsite, prin pirogravare, de asemenea în motive geometrice.

În schimb s-a renunţat cu totul la „legarea" fluierelor cu „compoziţie", la intervenţia organelor sanitare, care au constatat că se pot produce accidente din cauza toxicităţii plumbului folosit în aliaj.

Mai nou, unii dintre constructori au început să facă şi naiuri, din acelaşi lemn ca şi fluierele. Instrumentele sînt frumoase, cu sălaşul ţevilor lăcuit cu negru şi ornamentat prin încrestare. Constructorii nu se pricep însă să le acordeze.

[25] În perioada cercetării, un constructor cîştiga pe zi 80—180 de lei, în vreme ce ziua de lucru la pădure era plătită cu 700—800 lei. Iarna preţul care se oferea pe fluiere era şi mai scăzut, fiindcă nu să trăc aşa" (Leon Farcaş al lui Dumitru-Dunga).

Scanned with OKEN Scanner

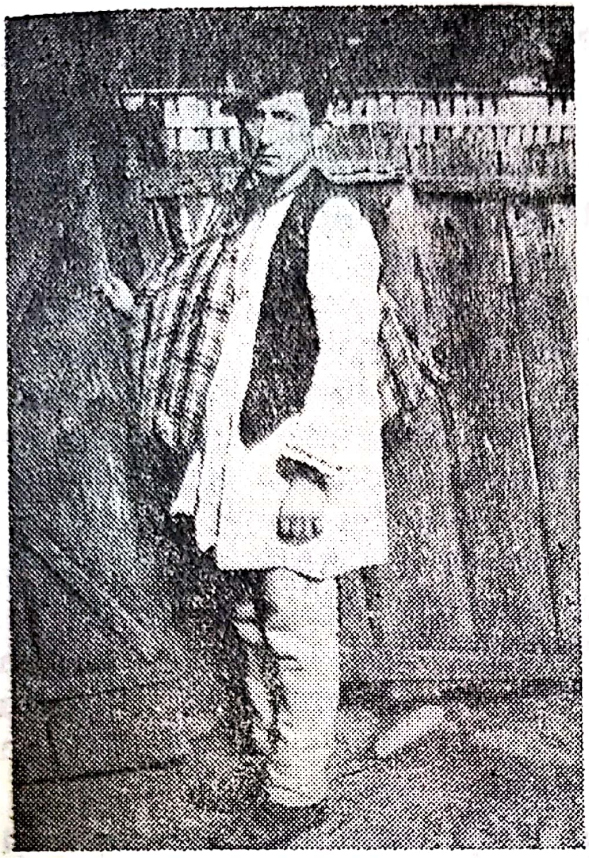


Fig. 57 — Ionel Pop cu desagii încărcați de fluiere, gata de drum

Fig. 58 — Zaharia Moisîn, în ciuda vîrstei, obișnuiește să plece la drum

nesc la drum, cumpărînd și de la alți constructori. Așa proceda de pildă, regulat, Ionel Pop a Sîii Zarichii, care pleca, după propria sa mărturisire, de patru, cinci sau chiar de șase ori pe an cu fluiere. Localitatea unde pleacă o alege „după cum îi tîrgu mai bun, une mere lume mai multă. Întrebi lumea pe tren; se adună lume mai multă dacă tîrgu-i mai bun, șî așa. Unu spune așa, altu așa, șî tu meri după capu tău!"

Fluierașii se sfătuiesc între ei înainte de a pleca la drum și își împart pieţele de desfacere. „Ne înţelegem dinainte cu toţ: tu mergi acolo, io acolo, ca să nu fim toţi la un loc, că nu faşi nimic". Uneori se asociază doi-trei fluierași și pleacă împreună la drum „tovarăș șî la perdere șî la cîștig" [26].

În Hodac erau cîţiva adevăraţi negustori de fluiere, ca Niculae Gliga. Mai de mult a făcut și el fluiere dar s-a lăsat fiindcă „nu le făşè bine. Ș-o vîndut tăte șorsamurili [27] șî acum numai le vinde" (Ion Farcaș-Curteanu). „Iel se ocupă de meseria asta mai

[26] Inf. Ionel Pop a Sîii Zarichii, 11 octombrie 1950, culegător: A. Vicol.
[27] „Șorsam" = unealtă, șorsamuri = unelte.

tare". Gliga „zice fain" din fluier, spre deosebire de cei mai mulți dintre constructorii de fluiere din Hodac, care nu prea știu cînta din ele[28]. „El îi cel mai renumit. Cîntă în trei degete ca altu care știe-n două mînuri". Acest talent îl ajută să desfacă cu ușurință marfa, fiindcă „dacă nu ști să zîși" cînd „meri la tîrguri, nu fași nimic". Dimpotrivă, dacă știi să cînți bine „din fluieră, odată o vinz" (Gheorghe Man al Irinii). Aron Pop povestește despre Gliga că „duce fluiere cu căruța în Oltenia, în București..." „cîte fluiere se face aici la Hodac, iel tăt biruie să le ducă". Fluiere din Hodac mai cumpără unii „sfîrnari"[29] și parte din moți[30]. Aceștia veneau în comună, cumpărau fluiere și le vîndeau apoi în drumurile pe care le făceau de-a lungul și de-a latul țării. Pînă nu demult veneau și negustori din Muntenia, Oltenia și Moldova de cumpărau fluiere „la angrof". „Iera unu la Bacău, ținea o prăvălie mare cu toate bunătățîle. Lega fluiere cu duzina și le dăde la comune, la angrof". (Florea Moisîn a lui Dumitru lu Zeni). O cooperativă din Reghin a cumpărat și ea în 1949 un număr de 25.000 de fluiere de la meșterii hodăceni...

În vreme ce înaintea primului război mondial, fluierașii își desfăceau fluierele „pe la zîle de tîrg" la Deda, Gheorghieni, Tîrgu Mureș, la Bistrița unde „se treceau mai multe", la Cluj, Oradea, Teiuș, Alba Iulia, Blaj, Mediaș, Sibiu... „iestea tîrguri ierau mai principale" (Leon Mariș), după război, posibilitățile de vînzare au sporit considerabil. În timpul culegerii, piețele cele mai bune în care își valorificau marfa erau în primul rînd cele din Moldova, apoi cele din Muntenia, Oltenia și Dobrogea. „Liniile" pe care umblau, sumar schițate [de Ionel Pop a Sîii Zarichii], sînt următoarele: Moinești, Comănești, Tîrgu Ocna, Onești, Adjud, Bacău, Buhuși, Piatra Neamț, Roman, Fălticeni, Botoșani, Tîrgu Frumos, Podul Iloaiei, Iași, Dorohoi; Vaslui, Bîrlad, Huși; Tecuci, Focșani, Rîmnicu Sărat, Buzău, Mizil, Ploiești, București; Pitești, Slatina, Curtea de Argeș, Cîmpulung; Rîmnicu Vîlcea, Craiova, Balș, Caracal, Corabia; Filiași, Strehaia, Turnu Severin, Tîrgu Jiu; Roșiori de Vede, Turnu Măgurele,

[28] „Aici zîc rar din fluiere. Ciobanii mai zîc cîte unu." (Florea Moisîn a lui Dumitru lu Zeni).

[29] Sfîrani = negustori ambulanți.

[30] Aron Pop povestește că la dînsul vine de 25 de ani un moț de la Vidra și cumpără fluiere. Alți trei frați ai acestuia, „tăt di la mine vine să ia fluiere".

Alexandria, Giurgiu ; Galați, Brăila, Fetești, Medgidia, Constanța... În acest chip, într-un an de zile, se răspîndeau în toată țara peste o sută de mii de fluiere de diferite tipuri !

*

Prin truda lor modestă, meșterii fluierași din Hodac contribuie să mențină înfloritoare muzica instrumentală a poporului nostru. Concursurile pe țară ale soliștilor populari amatori, ținute în ultimii ani, au dovedit cu prisosință marea dragoste pe care poporul nostru o are pentru instrumentele muzicale. Mulți dintre artiștii amatori care au luat parte la aceste concursuri s-au folosit de fluiere făurite cu migală și dragoste pentru frumos de meșterii din Hodac. Din Hodac s-a ridicat și a fost evidențiată pe țară o valoroasă formație de fluiere. [La prima ediție a Festivalului național „Cîntarea României" (1977), Formația de fluierași a Căminului cultural din Hodac a cucerit primul loc !] Membrii ei au dat glas unor fluiere sărbătorește împodobite cu motive geometrice viu colorate, făurite de meșterii din comună [povățuiți de Emil Pralea]. Din Hodac și-au procurat fluierele și vestiții trișcari din Leșu, județul Bistrița-Năsăud, de mai multe ori laureați ai concursurilor artistice pe țară [și la Festivalul național „Cîntarea României (1977)], și mulți alții.

PRIVIRE ASUPRA INSTRUMENTELOR MUZICALE POPULARE DIN EGIPT *

Am socotit folositor să mă ocup în cele ce urmează, deși foarte pe scurt, de instrumentele muzicale populare egiptene, pe care le-am putut cunoaște în decursul unor cercetări făcute la fața locului între martie 1965 și octombrie 1967. Aceasta din pricina faptului că în țările noastre, în Balcani și în sud-estul Europei, se află un însemnat număr de rubedenii ale lor. Deși sînt departe de a mă socoti un specialist al instrumentelor de muzică populară din această parte a lumii, am putut constata cu ajutorul modestelor cunoștințe pe care le dețin, numeroase analogii, ba chiar identități în lumea instrumentelor, în ceea ce privește terminologia, tehnica și categoriile acestora (alături de scări muzicale și de formule

---

* Comunicare ținută în ziua de 14 septembrie 1968, la *Al XV-lea congres al Asociației folcloriștilor iugoslavi*, desfășurat la Jajce între 12—16 septembrie 1968. Textul a apărut sub titlul: *Les instruments musicaux du folklore égyptien et ceux des pays des Balkans*, în: *Rad XV-og Kongresa Saveza Udruženja Folclorista Jugoslavije U Jajcu 12—16, septembra 1968*, Sarajevo, p. 327—340. Expunerea a fost bogat ilustrată cu exemple muzicale înregistrate pe bandă de magnetofon și diapozitive în culori. Cu modificări de circumstanță, mai mici sau mai mari, textul a slujit altor comunicări sau conferințe ținute în țară și peste hotare: În cadrul colocviului „Folclorul și folcloristica în cultura populară și știința contemporană", organizat de Universitatea din Timișoara (15 martie 1968); la Sibiu, în cadrul Festivalului „Cibinium '68" (9 noiembrie 1968); la Stockholm, cu ocazia celei de *A III-a conferință a grupului de studii a instrumentelor muzicale populare din cadrul Consiliului internațional al muzicii populare* (13 iunie 1969); în Elveția, la invitația Muzeului și Institutului de Etnografie al Orașului Geneva, a Societății elveține de muzicologie și a Societății elvețene de etnografie, la Geneva (18 octombrie), Bâle (20 octombrie) și Zürich (23 octombrie 1969). Interesul stîrnit de această din urmă conferință s-a reflectat și în presa locală (cf. Georges Lobsiger, *Les instruments de musique populaire en Egypte*, în *Journal de Genève*, 21.10.1969 și *Volksmusikinstrumente Aegyptens*, în *Basler Nachrichten*, 22.10.1969); în București la „Casa corpului didactic" (9 martie 1970).

Fotografiile care ilustrează scrierea de față au fost făcute de autor.

ritmice și melodice comune). Cercetări temeinice în acest domeniu vor putea neîndoios să scoată la iveală și alte similitudini.

Mediterana și mările învecinate, departe de a constitui o stavilă, au fost tot atîtea căi de schimburi multilaterale. Dominația otomană a prilejuit, la rîndul ei, un larg schimb de bunuri culturale. Socot că ar fi prea devreme — dată fiind starea actuală a cercetărilor — să se tragă concluzii definitive asupra obîrșiei lucrurilor și direcției înrîuririlor. Știm prea puține despre viața culturală a popoarelor care au trăit pe aceste meleaguri. S-ar putea prea bine ca investigațiile viitoare să dovedească că unele fapte pe care le socotim drept „influențe orientale" să fi făcut odinioară parte dintr-un patrimoniu comun vechilor civilizații mediterane-ene. Din această pricină, în cele ce urmează nu voi expune decît unele fapte, ferindu-mă de orice speculații în ceea ce privește obîrșia și filiația lor.

Muzicanții de meserie egipteni, numiți *alàtiya* (singular *alàty*), sau cum s-ar spune „instrumentiști", de vreme ce numele lor vine de la *alàt*, adică instrument, joacă un rol deosebit de însemnat. Instrumentele de muzică au aici un rol eminamente profesional. Cazurile în care ele sînt folosite fără scop lucrativ — așa cum se întîmplă frecvent în folclor — sînt rarisime.

Mai totdeauna țigani, lăutarii vagabondează din loc în loc, uneori la mari depărtări de ținutul de baștină. Micile lor tarafuri, închegate obișnuit pe temeiuri familiale, sînt însoțite adesea de cîntărețe și dansatoare de profesie. Se produc la serbările de hram *(muled)*, întotdeauna înveselite de multiple petreceri populare, la felurite ceremonii folclorice (nunți, circumcizii ș.a.) sau la alte ocazii. Repertoriul lor muzical, destul de bogat, cuprinde cîntece și jocuri, *manuale* (melopee cu caracter recitativ-improvizatoric pe care se cîntă poezii rimate [înrudite ca atmosferă și metodă de creație cu doinele românești], cîntece epice uneori, cîntări rituale și ceremoniale etc.). Spre deosebire de cîntecele interpretate de neprofesioniști, atît repertoriul cît și stilul lor de execuție este cam același în toate ținuturile țării, probabil urmare a marii lor mobilități.

Muzica instrumentală cunoaște o formă improvizatorică specifică numită *taksim* (plural *takasim*). Cîntat de un solist, acompaniat cîteodată de isonul scos de însuși instrumentul pe care-l mînuiește (cînd este cazul) ori de un ison intonat de alt instrumentist, taksimul îndeplinește de obicei funcția de preludiu la o piesă oarecare de mai mare întindere, vocală, vocal-instrumentală sau — mai rar — instrumentală (maual, cîntec epic, cîntec,

Scanned with OKEN Scanner

cîntec de joc, joc). Cînd formația instrumentală este mai mare, taksimul poate fi interpretat — sau mai corect spus improvizat — alternativ de două sau mai multe instrumente. (Adaug că baladele românești sînt precedate pe alocuri de un „taxîm", preludiu instrumental cu tematică proprie). Cîntecul popular egiptean mai cunoaște și alte feluri de introduceri sau interludii instrumentale, mai scurte ori mai lungi, cu ritm liber („Ya Rabb, toba!" — Doamne, iartă-mă, nu voi mai păcătui!) sau cu ritm și mișcare regulate (*dulab, peșrev* [împrumutate pe cît se pare din muzica orientală clasică] ș.a.).

Instrumentele muzicale ale folclorului egiptean sînt următoarele:

1. Idiofone

Dansatoarele folosesc două perechi de mici țimbale metalice de alamă [uneori de argint], cu diametrul de aproximativ 6 cm, prinse cu un elastic de degetele mare și mijlociu de la fiecare mînă, numite *sagat*. Altele mai mari, cu diametrul de aproximativ 10 cm, numite *tura*, ținute fiecare în cîte o mînă, pot fi întîlnite sporadic în unele formații de muzică populară din Egiptul de Sus. (Ele sînt folosite însă mai ales de grupurile instrumental-vocale specializate în muzica religioasă. Acestea folosesc și o pereche de țimbale și mai mari, cu diametrul de aproximativ 15 cm, numite *kas*. Biserica Coptă utilizează pentru acompanierea cîntărilor liturgice o pereche identică de țimbale numite *naqus*, alături de un trianglu numit *tiriento.)* [Ocazional, cîntăreții populari se folosesc de diferite obiecte spre a-și ritma cîntecele: linguri de metal lovite una de alta, sticle sau pahare lovite ușor cu o cheie sau cu lama unui briceag ș.a.m.d.]

2. Membranofone

Cea mai răspîndită este *darabukka, tabla* sau *doholla*, o tobă făcută dintr-un vas de lut ars, ca o pîlnie cu gîtul foarte larg, cu gura acoperită de o membrană subțire din piele de capră sau de pește. Proptită de genunchi sau ținută sub braț (aninată uneori în bandulieră), este bătută cu degetele și cu palmele ambelor mîini. [Sonoritatea diferă — ca și la alte feluri de tobe — după locul în care este lovită membrana și după modul în care e

Scanned with OKEN Scanner

Fig. 1 — Sagat

izbită; dacă se lovește centrul, sunetul este profund, dacă se lovește marginea, sunetul este acut, sec uneori ș.a.m.d.] Este principalul instrument de percuție al tarafurilor. [Pe cît se pare este singurul instrument muzical care poate fi găsit și în mîna neprofesioniștilor. Darabukka este foarte veche. Înaintașa ei poate fi văzută în mîna lui Bes, zeul petrecerilor și dansurilor populare. După egiptologul german Hans Hickmann, ar fi „instrument de obîrșie esențialmente egipteană"]. Acest fel de tobă poate fi întîlnită actualmente pe o mare înîindere teritorială. Sub diferite denumiri o găsim și în Macedonia Iugoslavă, în Grecia, Albania, Bulgaria și la muzicanții turco-tătari din România.

Scanned with OKEN Scanner

Fig. 2 — Darabukka

Reqq, [*riqq*] sau *daff* este o dairea de mărime obișnuită. (Ea poate fi întîlnită și în țările noastre, obișnuit sub numele „dairè" sau „dairea" dar și „def".) Se cunosc în Egipt și dairele mari, numite *hanna, mazhar* sau *bandir,* folosite exclusiv de muzicanți specializați în muzică religioasă.

Tar este o tobă cu o singură membrană, ca cele dinainte, lipsită însă de orice accesorii sunătoare. Este frecvent folosită în Egiptul de Sus, îndeosebi în guvernoratul Assuan, la acompanierea cîntecelor și dansurilor populare. În celelalte ținuturi ale țării își găsește întrebuințarea mai ales în muzica religioasă.

Scanned with OKEN Scanner

Fig. 3 — Tar

Pe alocuri se poate întîlni și un timpan mic numit *naqrazan* sau *an-naqrazan*, cu diametrul de aproximativ 30 cm, agățat de gît și sprijinit pe pieptul instrumentistului, care-i bate membrana cu o pereche de beţişoare de lemn. (O pereche de timpane mici, una ceva mai mare decît cealaltă, numite *baza*, sînt folosite pentru muzica religioasă).

Tabla baladi este toba mare a muzicii populare. Este prevăzută cu două membrane, una bătută cu o bucată de lemn, iar cealaltă cu o nuia. Este ţinută în bandulieră de o curea petrecută după umăr. Este instrumentul de percuţie tipic al formaţiilor de

suflători. Tobe identice, numite „tapan" sau „daul" pot fi întîlnite în Grecia, Iugoslavia, Albania, Bulgaria și la muzicanții turco-tătari din România.

Fig. 4 — Naqrazan

3. Aerofone

Suffara, salamiya sau *uffata* este fluierul țării. Cu țeava complet deschisă la amîndouă capetele, are șase găuri pentru degete. Instrumentistul îl ține piezis (semitraversier), pentru ca aerul suflat să poată fi pus în vibrație de capătul țevii, al cărei perete este ușor subțiat pe toată circumferința. Muzicantul are la înde-

mînă o colecție întreagă de fluiere, acordate la diferite înălțimi. Fiecare fluier mic are un echivalent mare, acordat la octava inferioară, numit de obicei *kaual*. Acesta slujește la acompanierea

Fig. 5 — Suffara

celui dintîi [în tarafurile mai mari, fie că dublează melodia la octavă, fie că-i ține isonul pe fundamentală].

Fluierul românesc, tipic Bucovinei și nordului Moldovei, este identic. Pe alocuri, fluierul mare fără dop este numit „caval". aidoma ca în Egipt. În partea meridională a României, în Bulgaria, Albania și Iugoslavia, această denumire poate fi întîlnită numind însă alte tipuri de fluiere.

Scările fluierelor de acest fel sînt în general majore, adesea însă cu terța — uneori și cu septima — ceva mai jos [față de sistemul temperat]. Trebuie însă spus că de cele mai multe ori fundamentala scării în care se cîntă începe de la a doua treaptă a instrumentului, cea dintîi avînd rol de subton.

În Oaza Siua, fluierul, deschis la amîndouă capetele, are doar patru găuri pentru degete. Localnicii îl numesc *taşebabt*.

Nu am izbutit să găsesc fluierul lui Pan, pe care Guillaume André Villoteau („uimitorul Villoteau", cum l-a caracterizat Const. Brăiloiu, expertul în muzică al grupului de învățați pe care Bonaparte l-a trimis în Egipt), l-a întîlnit sub numele de *ginah* sau *musiqal* („muscal" fiind și numele vechi al „naiului" românesc).

Cu ancia simplă

Arghul-ul este un clarinet dublu. Țeava pe care se cîntă melodia are șase găuri pentru degete. De ea este strîns legată o

Fig. 6 — Arghul el-soghair

țeavă de ison mai lungă, care se poate prelungi și mai mult, după nevoie, prin înfigerea în capătul inferior a unei țevi adiționale sau chiar a două țevi adiționale. Instrumentul este de mărimi diferite : cel mic, *arghul el-soghair*, lung de aproximativ 60-85 cm, și cel mare, *arghul el-kebir*, de aproximativ 180—250 cm.

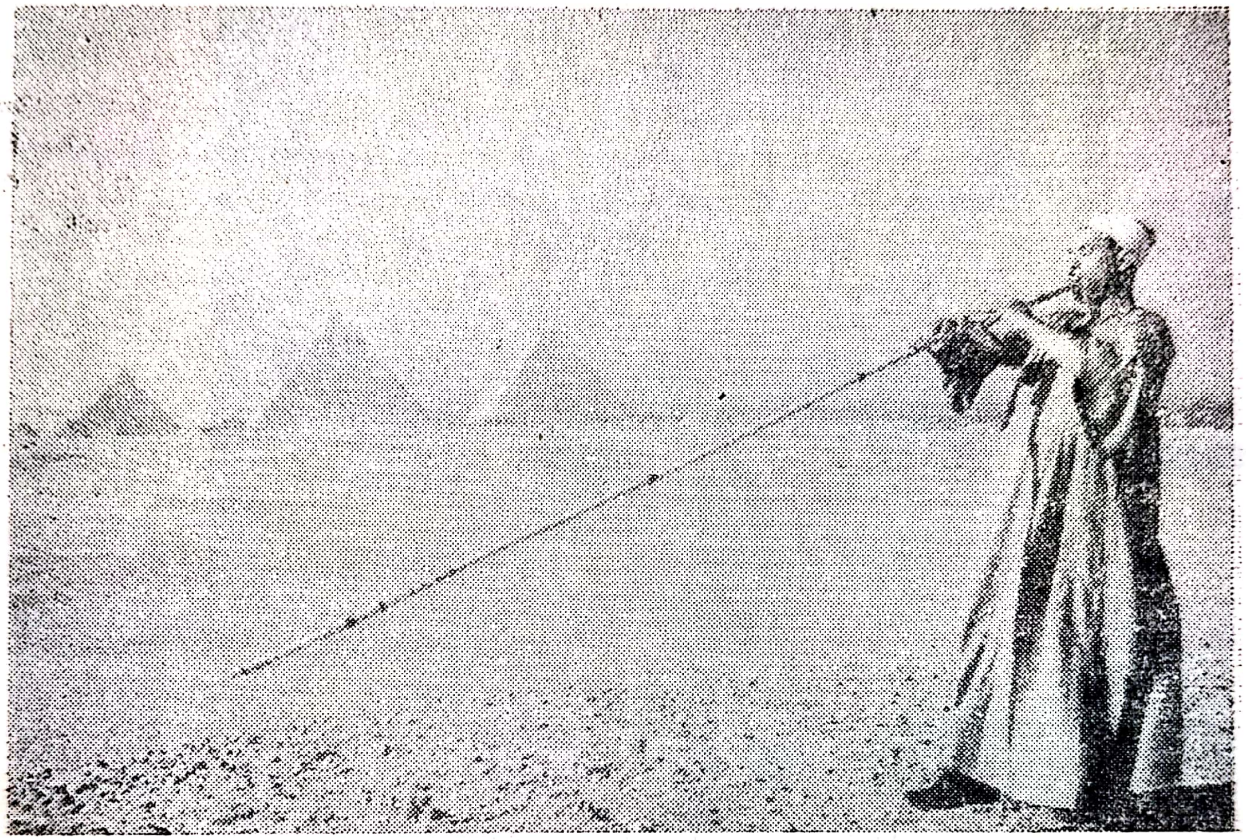


Fig. 7 — Arghul el-kebir

Tormay este o variantă de *arghul*, cu țeava de ison ceva mai lungă prevăzută cu un pavilion de tablă. Este de mărimi diferite, între aproximativ 40 și 60 cm.

Qurma este o altă varietate de *arghul*, cu țeava de ison egală cu cea prevăzută cu găuri. Este lung de aproximativ 60 cm.

Zummara are și ea țevile egale, fiecare este însă prevăzută cu cîte șase găuri, uneori cu cîte cinci găuri pentru degete. Lungă între aproximativ 25—40 cm, este similară cu instrumentul albanez cu același nume : „zumara".

Scările acestor instrumente cu ancie simplă se deosebesc aproape de la un instrument la altul. Nu o dată ele sînt cromatice. Isonul arghulului mare poate varia într-un interval de secundă mare, prin mînuirea țevilor adiționale.

Scanned with OKEN Scanner

Fig. 8 — Tormay

Ancia tipică a instrumentelor din această categorie, numită *belbella* (derivat din cuvîntul privighetoare) sau *balus* este formată dintr-un tubuşor de trestie închis la unul din capete de nod. În peretele lui este tăiată o limbă dreptunghiulară, cu deschizătura orientată înspre capătul opus al ţevii (cel deschis). Cimpoaiele româneşti ca şi cele bulgăreşti folosesc ancii identice.

Nu am întîlnit nici un cimpoi în Egipt. [Fanfara reprezentativă a armatei posedă însă un însemnat şi vestit grup de cimpoieri. Ei folosesc instrumente de factură scoţiană.] Muzeul agriculturii din Cairo păstrează un frumos cimpoi local, similar

Fig. 9 — Qurma

Fig. 10 — Zummara

Scanned with OKEN Scanner

cu cel descris de Villoteau [și pe care-l numește *zuqqarah*. Timp de trei ani și mai bine cît a stat în Egipt, învățatul francez nu a întîlnit acest instrument. A dat peste el întîmplător în apropierea orașului Rashid (Rosetta) : un băiat dansa un joc egiptean după sunetele unui cimpoi fără bîzoi, acompaniat de o *darabukka*, pentru un mare număr de turci.]

Cu ancia dublă

Mizmar-ul sau *el zamr* este un oboi popular de lemn, cu teava cilindrică terminată cu un pavilion conic, cu ancie dublă și opt găuri pentru degete : șapte pe partea din față a instrumentului și a opta în spate, între cele două găuri de sus, [precum și un număr de găuri pentru acordaj (obișnuit șapte, perforate în

Fig. 11 — Mizmare și tabla baladi

apropierea pavilionului : un rînd de trei găuri pe partea din față și două rînduri de cîte două găuri pe părțile laterale)]. Se folosesc trei feluri de mizmare, diferite doar prin mărime : *zamr el-soghair*, *sebs* sau *sibs*, cel mai mic, de aproximativ 30 cm

Scanned with OKEN Scanner

lungime, *şalabiya* sau *mizmar sa'idi* lung de aproximativ 38-42 cm, cel mijlociu, şi *zamr el-kebir*, *telt* sau *zamr baladi*, cel mare, de aproximativ 58—62 cm lungime. Melodia o cîntă cel mic, dublat la octavă de celelalte sau susţinut de isonul unuia din celelalte. Cînd cel mic lipseşte, melodia o poartă cel mijlociu.

Ancia de stuf este mică şi lată. Este fixată cu ajutorul unei aţe de o ţevişoară metalică. Spre mijloc aceasta are o rotiţă mobilă de os sau din alt material, indicînd pînă unde anume ancia trebuie să pătrundă în gură.

Scările muzicale sînt foarte diferite: majore, minore, cromatice, mai totdeauna cu unele trepte „netemperate" [pe potriva muzicii specifice locului].

Nu am găsit denumirea *zurna*, dată de Villoteau (alături de *zamr*) acestui oboi popular, denumire care ne poartă gîndul spre rubedeniile sale din Turcia, Grecia, Albania, Iugoslavia şi România. Vechiul „tarogató" al maghiarilor, ca şi „surla" românească de odinioară, fac parte din aceeaşi mare familie de instrumente muzicale cu ancie dublă, una din cele mai răspîndite din lume. Întîlnim astfel de instrumente, avînd acelaşi număr de găuri pentru degete şi chiar acelaşi mod de orînduire a lor, pînă în Extremul Orient. Oboiul chinezesc *so-na*, prezintă în acelaşi timp o curioasă asonanţă cu persanul *surna* şi cu turcesul *zurna*.

Muzicienii egipteni care cîntă din diferite instrumente cu ancie cunosc o tehnică de suflat specifică. Ei caută să aibă încontinuu o cantitate suficientă de aer în cavitatea bucală. Cu ajutorul muşchilor faciali presează aerul în ancia instrumentului şi concomitent inspiră pe nas, reîmprospătînd mereu provizia de aer. Execuţia se desfăşoară astfel într-o manieră continuă, fără nici un fel de întrerupere. Această tehnică este cunoscută şi pe alocurea în ţările noastre, bunăoară în Albania.

4. Cordofoane

Cu coarde ciupite

Cel mai vechi instrument cu coarde este *qitar* (în pronunţarea locală *kissar*), numit mai ales *tambur* ori *tambura*, asemenea cu *kithara* Greciei antice. Strămoşii i se pot vedea pe vechile monumente faraonice. În zilele noastre are cinci coarde de metal, întinse deasupra unei cutii de rezonanţă făcută dintr-o strachină

de lemn sau de tablă, acoperită cu o membrană groasă din piele de vită. Acordajul este pantatonic anhemitonic. Este propriu părții meridionale a Egiptului de Sus (Assuan).

Semsemiya este o perfecționare a celei dinainte, răspîndită în ultimul pătrar de veac în zona Canalului Suez. Acordajul pentatonic a fost înlocuit printr-un acordaj diatonic (un pentacord cu terța neutră), mai potrivit cîntărilor din partea locului. Coardele sînt întinse cu ajutorul unor cuie, care au înlocuit inelele primitive de pînză ale bătrînei tambure; cutia de rezonanță are fața fie de piele, fie de lemn, iar forma ei poate fi diferită, trapezoidală bunăoară.

Cu coarde frecate

Vioara egipteană, numită *rabab* sau *rababa*, are cutia de rezonanță dintr-o nucă de cocos decalotată, acoperită de o membrană subțire de piele. Are două coarde de păr de cal [sprijinite pe un căluș micuț așezat pe membrană]. *Rababa* este ținută vertical, cu partea inferioară sprijinită de genunchiul instrumentistului. Cele două strune sînt acordate în cvartă sau în secundă mare. Pentru a întovărăși cîntarea baladelor, unii muzicanți obișnuiesc să acordeze coardele la unison sau să folosească un instrument de acest fel cu o singură coardă. Aceasta amintește vechiul „*rabab al poetului*" (numit în partea locului *ṣa'er*), cu o singură coardă întinsă deasupra unei cutii de rezonanță rectangulare, cu laturile lungi ușor curbate înspre interior, cu fețele din piele subțire. Micul muzeu al Institutului de folclor din Cairo păstrează un asemenea instrument, pe cît se pare dispărut actualmente din uz pe teritoriul Egiptului. El amintește funcțional „gusla" iugoslavă precum și „lahuta" albaneză. [Sunetul *rababei* egiptene se aseamănă de altminteri mult cu cel al guslei sau lahutei.]

Vioara europeană, numită *kamanga*, a înlocuit *rababa* în unele localități ale Deltei. Muzicanții o țin însă de cele mai multe ori vertical, sprijinită de genunchi, întocmai ca *rababa* [(poziție a viorii europene și în unele zone din Balcani, în Albania de pildă)]. Spre a o potrivi intonațiilor specifice muzicii populare locale, tehnica ei de execuție a fost înzestrată cu o seamă de artificii specifice, iar acordajul de obicei modificat (coardele *mi* și *la* sînt de cele mai multe ori coborîte cu un ton, față de acordajul în cvinte cunoscut). [Un atent studiu al tehnicii vioriștilor egipteni ar demonstra similitudini cu tehnica violoniștilor populari din țările noastre. Și aici, vioara europeană a fost sau încă

Scanned with OKEN Scanner

este acordată diferit de acordajul clasic și anume cu coarda *mī* coborîtă la *re*.]

Diferite feluri de *kemangeh* descrise de Villoteau nu se mai găsesc (ca de altfel feluritele tipuri de „tambure"). De asemenea,

Fig. 12 — Rababe

a pierit ţambalul, pe care Villoteau l-a pomenit între instrumentele din Egipt sub numele *santir*.

[Trebuie precizat că și în Egipt, terminologia populară, deosebit de bogată, nu este unitară : același instrument poartă nume diferite de la un loc al ţării la altul, după cum același termen poate numi instrumente diferite.]

Răspîndirea teritorială a instrumentelor de muzică populară nu este unitară. În ţinuturile de miazăzi ale ţării (Kom Ombo şi Assuan) aproape că nu se cîntă decît din tambură şi din tar; *semsemiya* nu este folosită decît în zona Canalului; beduinii folosesc foarte rar instrumente muzicale ş.a.m.d.

Este necesar să se arate că instrumentele descrise în cele de mai sus sînt instrumente propriu-zise populare. Ele sînt diferite de cele ale muzicii arabe clasice şi ale muzicii orăşeneşti. Acestea sînt: *nay*-ul, fluier subţire cu ţeava complet deschisă la amîndouă capetele, ca şi *suffara*, însă cu şapte găuri pentru degete (a şaptea sfredelită în spatele ţevii, bine deasupra celorlalte), *'ud* sau *el-'ud*, înaintaşa lautelor europene şi *qanun*-ul, o ţiteră mare cu cutia de rezonanţă trapezoidală. Singură lăuta *'ud* se întîlneşte sporadic, ici şi colo, în formaţiile de muzică populară din Egiptul de Jos. [În schimb, muzica clasică foloseşte daireaua *(reqq)*, iar muzica orăşenească de divertisment, *darabukka* şi cîteodată, *suffara*.]

Aceste instrumente muzicale au fost folosite şi în ţările noastre odată cu cultura muzicală orientală, după cum dovedesc documentele. Folosirea lor trebuie însă legată mai ales de clasa dominantă, care a cultivat pe vremuri muzica clasică orientală [precum şi muzica orientală orăşenească de divertisment. Unele din ele îşi mai găsesc încă întrebuinţarea pe alocuri şi în zilele noastre, bunăoară în Grecia: „outi" şi „kanonaki", respectiv lăuta *'ud* şi *qanun*-ul.]

Scanned with OKEN Scanner

DE LA „KISSAR" LA „SEMSEMIYA" (TRADIȚIE ȘI INOVAȚIE ÎN MUZICA POPULARĂ DIN EGIPT) *

Ocupîndu-se de „kissar" sau „lira etiopiană", Guillaume André Villoteau, specialistul în muzică al expediției de învățați trimisă de Bonaparte în Egipt [1] — „surprinzătorul Villoteau" cum îl califică Brăiloiu — nu s-a putut opri să nu facă o paralelă cu vechea liră elină.

Instrumentul este aidoma cu cel descris de Homer în *Imn lui Mercur*: În preajma locuinței sale, Mercur a dat peste o broască țestoasă care păștea agale. S-a gîndit să facă din ea un lucru folositor. A adus-o acasă, i-a golit țeasta de măruntaie, a curățat-o și a acoperit-o cu o piele pe care a strîns-o cu tendoane de bou. A introdus în ea două brațe cărora le-a potrivit un jug și a întins pe deasupra șapte coarde din maț de oaie. Odată lucrarea împlinită, a făcut să răsune strunele ciupindu-le cu un plectru și atingîndu-le ușor cu mîna în partea opusă. A răsunat de îndată un cîntec plin de farmec.

Instrumentul pe care Villoteau l-a găsit în mîna unui băștinaș din Egiptul de Sus, servitor al consulului venețian din Alexandria,

---

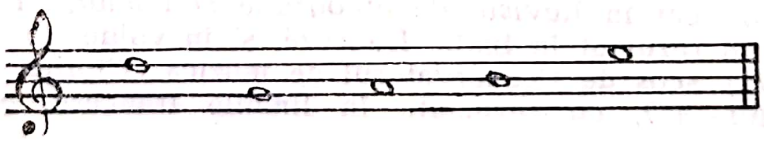
* Comunicare ținută în ziua de 20 mai 1969 la A IV-a sesiune științifică a cadrelor didactice a Conservatorului „Ciprian Porumbescu" din București, închinată celei de a 25-a aniversări a eliberării României (19—21 mai 1969), cu tema: „Tradiție și inovație în creația, interpretarea și pedagogia muzicală". Textul a fost publicat în *Revista de etnografie și folclor*, 15 (1970), nr. 6, p. 451—460, cu un rezumat în limba franceză, și în volumul: *Cercetări de muzicologie*, 3 (1971), scos de Conservatorul de muzică „Ciprian Porumbescu" din București, p. 401—417, cu rezumate în limbile franceză, engleză, germană și rusă.

[1] *Du Kissar, ou de la lyre éthiopienne*, în cuprinsul studiului: *Description historique, technique et littéraire des instruments de musique des orientaux*, din *Description de l'Égypte ou recueil des observations et des recherches qui ont été faites en Égypte pendant l'expédition de l'armée française*. Seconde édition, Tome XIII, Paris, C.L.F. Panckouke, 1823, p. 365—375.

Scanned with OKEN Scanner

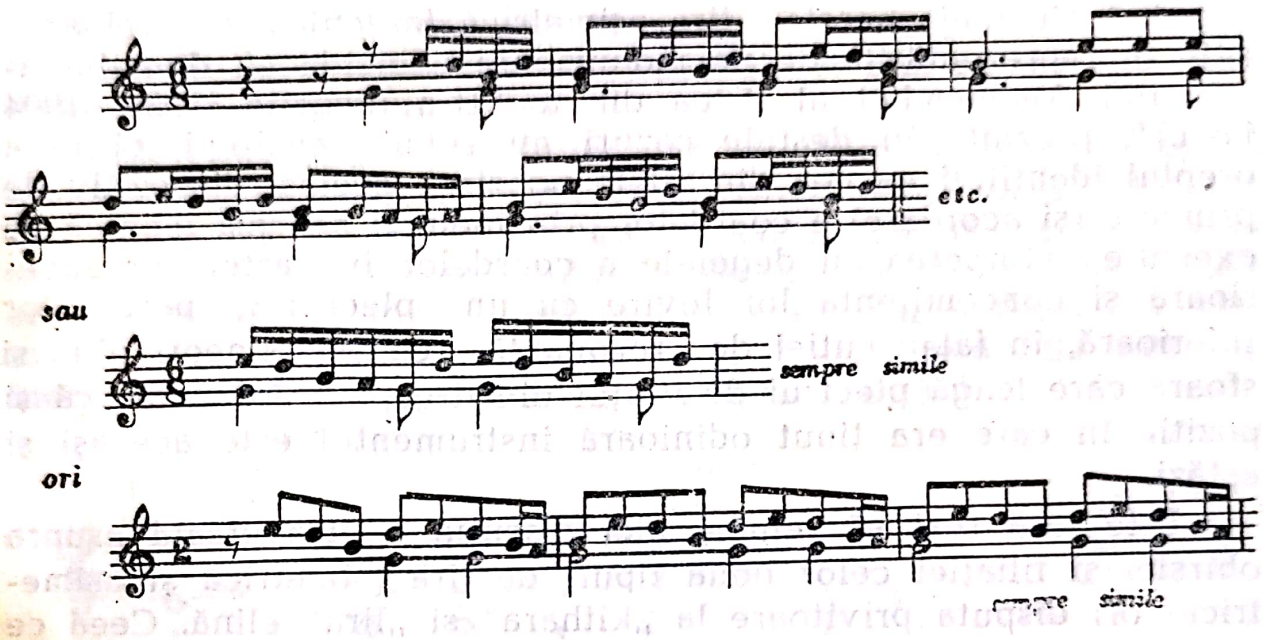
era aproape la fel, doar că în locul unei carapace de țestoasă avea o strachină din lemn de arțar, iar în loc de șapte strune nu avea decît cinci. Gura străchinii era acoperită cu o piele întinsă, strîns legată jur împrejur cu o rețea din tendoane de bou, prinse de o legătură care înconjura dosul străchinii. În membrana din piele — fața instrumentului — erau tăiate cîteva găuri de rezonanță de forme diferite. Trebuie că pielea a fost crudă sau bine muiată cînd a fost întinsă, scrie Villoteau, deoarece proeminența celor două brațe — și ele din lemn de arțar — trecute pe sub membrană și unite în partea inferioară a cutiei era perfect mulată, încît fața apărea brăzdată de două umflături, corespunzînd profilului celor două brațe. De jugul transversal, de asemenea din lemn de arțar, care unea extremitățile superioare ale celor două brațe, erau prinse cinci coarde de mat de cămilă, împletite în jurul unor inele din fîșii de pînză, strîns legate în jurul jugului și totuși mobile, spre a asigura acordajul. Acestea, distribuite la o distanță aproape egală unele de altele, în partea de mijloc a jugului, ocupau cam o treime din lungimea sa totală. O curea slobodă era prinsă cu un capăt, printr-o cheotoare, de un braț, și cu celălalt de al doilea braț, în partea din spate a instrumentului. Această curea, care luneca în voie pe cele două brațe, slujea să sprijine dosul mîinii stîngi a instrumentului, mîna cu care acesta atingea coardele (o curea asemănătoare, scrie Villoteau, avea și lira lui Apollo, descrisă de Tibul). Drept plectru se întrebuința o bucată de piele groasă, legată cu o sfoară de brațul din dreapta, ca să nu se piardă.

Acordajul pentatonic anhemitonic al celor cinci strune l-a uimit peste fire pe învățatul francez. Bănuind o simplă întîmplare, a dezacordat instrumentul și i-a cerut informatorului să-l acordeze la loc. Închipuindu-și că străinii își bat joc de el, nubianul era gata să plece. A trebuit să-l îmbuneze cu cîțiva gologani. Acordată din nou, lira dădea exact aceeași scară pentatonică, după notarea lui Villoteau :



Tehnica de execuție era simplă : instrumentul era așezat cu brațul din dreapta pe coapsa stîngă a muzicantului, aproape de abdomen, cînd acesta ședea, sau sprijinit de pîntece cînd stătea

în picioare. Cu degetele brațului stîng trecut între curea și strune, le atingea ușor în partea lor superioară, dobîndind formule alcătuite după bunul plac, de durata unui timp sau unei măsuri, în vreme ce cu dreapta lovea tare cu plectrul toate coardele deodată, în partea lor inferioară, marcînd timpii ritmului. În altă parte a lucrării sale[2] Villoteau notează cîteva formule, repetate într-o manieră ostinato :



În zilele noastre acest instrument este răspîndit în Egiptul de Sus (regiunea Assuan). Îl folosesc, în egală măsură, nubienii, bașarinii, arabii și egiptenii. I se spune îndeobște „tambur" sau „tambura". Stăruie încă — e drept, foarte rar — și termenul întîlnit la Villoteau : „kissar", a cărui etimologie de la grecescul κιθάρα nu este lipsită de interes. Villoteau ne învață că egiptenii îi spuneau : „gytârah barbaryeh", adică chitara barbarilor, cum îi numesc pe nubieni. Rubedenii ale acestei străvechi lire se găsesc așijderea la popoarele vecine din Sudan și Etiopia, sub denumiri diferite : [„um barabara", „tumbra", „rababa", „basenkoo"] sau „besinkob", „kerar", „guisarke", „nzira" ș.a.

Instrumentul este neîndoios foarte vechi. Un înaintaș al lui, îndepărtat în timp, poate fi văzut pe vechile monumente fara-

---

[2] *De l'état actuel de l'art musical en Egypte ou relation historique et descriptive des recherches et observations faites sur la musique en ce pays*, în *lucr. cit.*, Tome XIV, Paris, C.L.F. Panckouke, 1826, p. 260—266.

onice. Nu putem ști dacă lira egipteană contemporană este urmașa directă a acesteia sau dacă are altă obîrșie, cu atît mai mult cu cît toate lirele pe care le-am întîlnit în cercetările pe care le-am întreprins la fața locului între anii 1965—1967 și în anul 1970 sînt lire simetrice, în vreme ce străvechea liră faraonică este asimetrică *(schiefe Leier* — spune Sachs [3]), adică cu unul din brațe mai lung și jugul oarecum piezis [4]. Ea are o cutie de rezonanță rectangulară și cinci, șapte, opt, zece sau douăsprezece coarde [5]. Cu toate acestea, lira asimetrică faraonică, a cărei apariție în reprezentările de pe monumente coincide cu domnia faraonului Amenemhêt al II-lea din a XII-a dinastie (1938—1904 î.e.n.) [6], prezintă în destule cazuri nu simple analogii, ci de-a dreptul identități cu cea din zilele noastre: același dispozitiv de prindere (și acordare) a coardelor prin inele și aceeași tehnică de execuție: atingerea cu degetele a coardelor în partea lor superioară și concomitenta lor lovire cu un plectru în partea lor inferioară, în fața cutiei de rezonanță. Găsim uneori pînă și sfoara care leagă plectrul de brațul din dreapta! Adăugăm că și poziția în care era ținut odinioară instrumentul este aceeași și astăzi.

Este fără rost să reluăm aici discuția controversată asupra obîrșiei și filiației celor două tipuri de liră (simetrică și asimetrică) ori disputa privitoare la „kithara" și „lira" elină. Ceea ce

---

[3] *Geist und Werden der Musikinstrumente*, Berlin, D. Reimer, 1929, p. 160—163.

[4] Din măsurătorile amănunțite ale lui Villoteau reiese că „kissarul" cercetat de el avea brațele asimetrice: cel din dreapta măsura 650 mm, iar cel din stînga 674 mm.

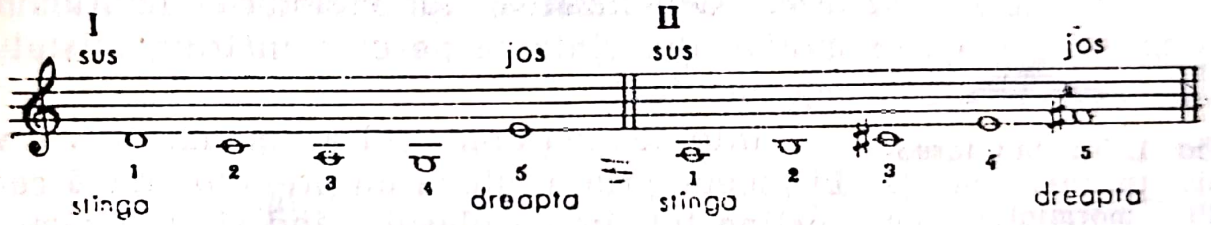
[5] F. J. Fétis, *Histoire gènèrale de la musique depuis les temps les plus anciens jusqu'à nos jours*, Tome premier, Paris Firmin Didot Frères, 1896, p. 278.

[6] Hans Hickmann, *Court historique de la musique dans l'Égypte ancienne. Considèrations gènèrales*, în volumul aceluiași: *Le mètier de musicien au temps des Pharaons*, Le Caire, Edition des „Cahiers d'Historie Egyptiènne", 1954, p. 325. În timpul lui Ramses al II-lea, din a XIX-a dinastie (1298—1232 î.e.n.) apare și o liră simetrică cu cutie de rezonanță rectangulară și multe coarde *(idem*, p. 327), pe care sîrguinciosul egiptolog german o pune în legătură cu lirele de obîrșie sumeriană sau babiloniană. Vezi volumul aceluiași: *Ägypten* din seria *Musikgeschichte in Bilder*, scoasă de Heinrich Besseler și Max Schneider, Band II, *Musik des Altertums*, Lieferung 1, Leipzig, VEB Deutscher Verlag für Musik, 1961, p. 34—35. Urmașa probabilă a acestei lire cu multe coarde este marea „baganna" etiopiană, și ea cu cutie de rezonanță rectangulară, cu brațele cînd drepte cînd oblice. Vezi André Schaeffner, *Origine des instruments de musique. Introduction ethnologique à l'histoire de la musique instrumentale*, Paris, Payot, 1936, p. 204—211.

se poate reține din examinarea documentelor existente este faptul indiscutabil că avem de-a face cu instrumente îndeaproape înrudite, atît în ceea ce privește construcția, cît și în ceea ce privește tehnica de execuție.

Deși s-au scurs [mai bine de] 180 de ani de la cercetarea lui Villoteau, lirele de azi ale Egiptului de Sus nu diferă decît prea puțin. În toate cazurile pe care le-am întîlnit, cutia de rezonanță era făcută dintr-o strachină de metal, care se pare că a înlocuit cu totul pe cea din lemn. La un instrument, foarte deteriorat, și fața era din tablă. Altă noutate : coardele de mat au fost înlocuite peste tot cu coarde din metal.

Cele cinci strune sînt întinse pe un căluș așezat pe tabla de armonie, puțin dedesubtul centrului. Drept căluș găsim, de cele mai multe ori, un mosor de ață de cusut, cu partea care vine așezată pe fața instrumentului retezată. Acordajul reprezintă aceeași serie pentatonică anhemitonică ca cea indicată de Villoteau, doar că succesiunea celor cinci trepte diferă [7]. Se întîlnesc îndeobște două variante (cea dintîi mai frecventă) [8] :



Coardele sînt atinse cu mîna stîngă, fiecare de cîte un deget, și anume de sus în jos, avînd în vedere poziția instrumentului, respectiv de la stînga spre dreapta : degetul mare (1), arătătorul (2), mijlociul (3), inelarul (4) și degetul mic (5). Muzicantul astupă cu degetele coardele, lăsînd liberă doar pe cea care trebuie să răsune. Astupînd-o pe aceasta, eliberează alta, obținînd un nou sunet, și astfel, rînd pe rînd, alternativ, după nevoia melodiei pe care o interpretează. Unii executanți obișnuiesc să și ciu-

---

[7] Nu este exclus să se întîlnească, într-o cercetare exhaustivă, și succesiunea notată de învățatul francez.

[8] În mai 1970, la o cercetare în Abu-Simbel (guvernoratul Assuan) am întîlnit la un nubian, de fel din satul Ballanah (Nubia), și o serie de pentatonică ditonică : *sol, la, do diez* [1] (intonat ceva mai jos) și *re* [1]. Informatorul nu era însă sigur pe acordaj : o dată a dublat sunetul *re* [1], repartizîndu-l la coardele extreme, iar altădată, sunetul *do diez* [1], repartizîndu-l la prima coardă (de sus) și la a patra !

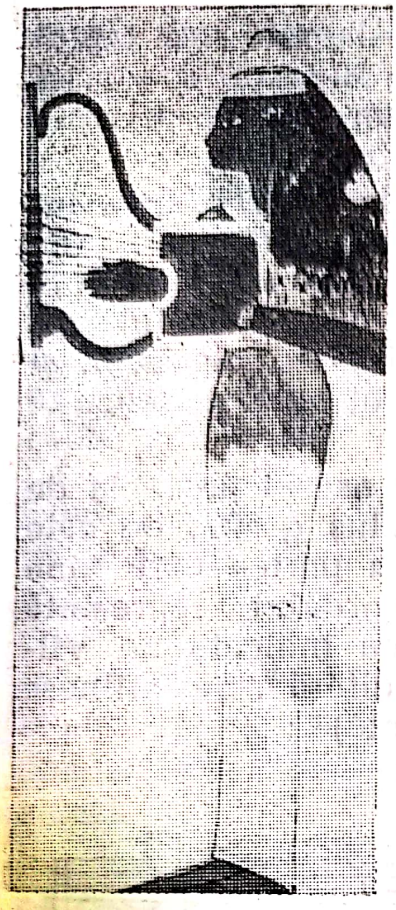


Fig. 1. Tambur faraonic (pictură murală din mormîntul lui Kere - Seneb).

pească, cînd și cînd, unele strune, îndeobște cu degetul mare struna ce-i revine (dar și cu celelalte degete strunele respective: mai ales cu degetul mic și cu degetul mijlociu). Ca și în descrierea lui Villoteau, coardele sînt concomitent ciupite, toate deodată, în partea lor inferioară, cu un plectru de piele [tare]. Trebuie precizat că strunele pe care se aplică degetele nu intră în vibrație în chip firesc, ca cele lăsate să sune liber. Ele alcătuiesc un acompaniament ritmic fără o sonoritate definită [9]. Formulele melodice obținute cu mîna stîngă, punctate cînd și cînd, în ritmul cîntării, prin lovirea mai puternică a coardelor cu plectrul, se repetă într-o manieră oarecum ostinato, constituind un fundal sonor [pentatonic] pe care se desfășoară cîntecul [și el pentatonic], într-o eterofonie particulară. Organizarea lor melodică împrumută motive din cîntarea pe care instrumentistul o acompaniază.

Întotdeauna tamburul acompaniază vocea. El începe prin a intona un preludiu, după care susține tot timpul glasul. Cînd și cînd rămîne singur spre a cînta scurte interludii, iar uneori, la finele cîntării, execută un fel de postludiu.

O perspectivă asupra unei perioade istorice de peste 3 900 de ani ne arată neschimbate: a) dispozitivele de prindere (și acordare) a strunelor, b) poziția instrumentului în decursul cîntatului și c) tehnica de execuție. Față de instrumentul descoperit acum 180 de ani de Villoteau, însemnăm prea puține inovații: strachină de tablă în locul străchinii de lemn și strune de metal în locul strunelor de mat.

---

[9] Din examinarea reprezentărilor de pe străvechile monumente, reiese că aceeași tehnică era folosită și în Antichitate, atît în Egipt, cît și în Grecia. Vezi în acest sens: Hans Hickmann, Charles Grégoire Duc de Mecklembourg, *Catalogue d'enregistrements de musique folklorique égyptienne, Précédé d'un rapport préliminaire sur les traces de l'art musical pharaonique dans la mélopée de la Vallée du Nil*, Avec 116 planches et figures, et 13 documents sonores sur disque, Collection d'études musicologiques,/Sammlung Musikwissenschaftlicher Abhandlungen, 37e volume, Strasbourg/Baden-Baden, Éditions P. H. Heitz/Verlag Heitz GMBH, 1958, p. 16—17.

Scanned with OKEN Scanner

profesorul lui Antioh, fiul lui Cantemir, sub titlul *Introductionem in Musicam Turcicam, idiomate Moldavo,* semnalată de G. A. Villoteu (1812) [23] și de F. J. Fétis (1866) [24]. Din nefericire, cu toate cercetările lui T. Burada și ale altora, lucrarea nu s-a putut [încă] găsi, dacă nu cumva a pierit pentru totdeauna.

Tratatul teoretic al lui Dimitrie Cantemir cuprinde pare-se și o seamă de considerații și de teoretizări originale, de pildă în legătură cu relația text — muzică, metru — melodie, precum și în privința lărgirii posibilităților de combinare a sunetelor. Valoarea reală a lucrării se va ști însă abia în clipa în care manuscrisul va fi publicat și studiat temeinic. Abia atunci vom ști ce anume se înțelege prin „metro vocumque proportione", însușire care conferă, după Cantemir, superioritate muzicii orientale față de cea europeană [25]. Este probabil să se găsească expuse pe larg principiile muzicii orientale pe care le întîlnim în *Sistema religiei mahomedane* și pe care Octavian Lazăr Cosma, care a studiat lucrarea la Leningrad, le rezumă după cum urmează: „Muzica turcească se împarte în trei categorii: «vocală, instrumentală și laică». Primele două au un caracter profesionist. Atunci cînd abordează problemele teoretice propriu-zise, Cantemir are în vedere nu numai muzica turcească, ci și pe cea orientală în general. Vorbește despre structura muzicii turcești adoptînd datele calendarului: are șapte glasuri (după zilele săptămînii), fiecare divizîndu-se în 12 makamuri (după zodiace), ca apoi să aibă 365 de unități subdivizionare (după zilele anului). Din acestea decurg

---

[23] Guillaume André Villoteau, *De l'état actuel de l'art musical en Égypte,* Lucrarea face parte din *Description de l'Égypte,* Tome XIV, Paris, [C. L. F. Panckouke,] 1812, p. 21. T. Burada, *lucr. cit.,* p. 82, reproduce întreg pasajul privitor la Dimitrie Cantemir, în care e vorba mai ales de sistemul său de notație. Într-o notă de subsol, cu date biografice despre Cantemir, se indică și formatul lucrării în limba română: în 8°.

[24] F. J. Fétis, *Bibliographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique,* Deuxième édition entièrement refondue et augmentée de plus de moitié, Tome IIe, Paris, Firmin Didot Frères, 1867. (Articolul Cantemir este la p. 175, col. II și 176 col. I.). Prima ediție a apărut cu un an înainte: 1866. În ceea ce privește notația, Fétis se referă la spusele lui Villoteau și indică același format al lucrării, precizînd că manuscrisul se află la Astrahan.

[25] Romeo Ghircoiașiu, *lucr. cit.,* p. 43—45.

patru «sobe», adică sisteme (corespunzînd celor 4 anotimpuri). Diviziunile descrise se datorează prezenței structurilor infracromatice în muzica orientală" [26].

Om de litere, Dimitrie Cantemir nu a putut privi cu nepăsare cum, datorită circulației pe cale orală, compozițiile muzicale se modifică fără contenire pînă la completa lor deteriorare. Ca să preîntîmpine acest neajuns a elaborat un sistem de notație muzicală. Citînd cîțiva muzicieni turci și un „nobil grec" din Constantinopol, Cantemir mărturisește: „i-am instruit eu în unele părți ale muzicii mai ales teoretice și într-un metod nou inventat de mine pentru a esprima cîntecele și doinele prin note, invențiune necunoscută mai nainte turcilor" [27].

Notația muzicală imaginată de Cantemir se bazează pe 33 de litere ale alfabetului arab, simple și reunite, fiecare reprezentînd cîte un sunet al scării muzicale orientale generale, cromatice și infracromatice, de la *re*^{1} la *mi*^{3}, cuprinzînd cu totul 32 de intervale. Octava *re*^{1}-*re*^{2} este împărțită în 14 intervale, iar octava *re*^{2}-*re*^{3}, în 16 intervale; li se adaugă încă două intervale: *re*^{3}-*re diez*^{3} și *re diez*^{3}-*mi*^{3}. Rezultă de aici că octava este împărțită prin notația lui Cantemir doar în 14 sau în 16 părți (intervale) inegale, în loc de 17 sau de 24. Succesiunea treptată a semnelor nu corespunde cu orînduirea literelor în alfabet, ci cu denumirile treptelor muzicale sau tonurilor *(perde)* scării muzicale orientale: litera *ye* pentru tonul *yeghah (re* ^{1}*)*, litera *he* combinată cu litera *ayin* pentru tonul *hüsseini-aşiran (mi* ^{1}*)*, litera *ayin* combinată în alt chip cu litera *he*, pentru tonul *adjem-aşiran (fa* ^{1}*)* ș.a.m.d. Tonurile octavei următoare, conform uzului muzicii orientale, poartă alte denumiri și drept urmare Cantemir folosește alte semne. Valorile notelor sînt redate de un sistem de cifre puse dedesubtul literelor. La fiecare piesă muzicală se indică modul și ritmul. Frazarea specifică maqamului și ritmului respectiv suplinește absența unor semne speciale pentru pauze [28].

---

[26] Octavian Lazăr Cosma, *lucr. cit.*, p. 392.

[27] *Istoria Imperiului Otoman*, *lucr., cit.*, p. 217—218. I. Hodoș a tradus folosind termenul „doină", impropriu aci. În textul german, pe care l-a avut sub ochi, se spune: „...die Gesänge und Stücke, durch Noten auszudrücken", *lucr. cit.*, p. 225. Versiunea engleză, tradusă după originalul latin sună: „...of expressing the Songs by Notes", *lucr. cit.*, p. 151, tradusă în franțuzește cu „...des nottes pour conduire les airs", *lucr. cit.*, p. 177.

[28] Pentru alte amănunte privitoare la notație, vezi T. Burada, *lucr. cit.*, p. 95—98 și Eugenia Popescu-Județ, *lucr. cit.*, p. 207 [precum și Eugenia Popescu-Judetz, *lucr. cit.* (v. nota 1), p. 83—93].

Scanned with OKEN Scanner

Notația lui Cantemir trebuie considerată drept un simplu mijloc mnemotehnic, de vreme ce sistemul său nu îngăduie decît o transcriere sumară, schematică, a melodiilor, văduvindu-le de o seamă din artificiile care le însuflețesc, în primul rînd de ornamentația care le înveșmîntează. Recompunerea melodiilor este lăsată pe seama interpretului care — mulțumită acestei notații — nu se va îndepărta prea mult de ceea ce este esențial în structura cîntărilor: osatura lor melodică-ritmică. Interpretarea, o veritabilă re-creare, trebuie să asculte de legile nescrise ale stilului și spiritului tradițional. Acest lucru l-a precizat însuși Dimitrie Cantemir, la capătul expunerii metodei sale de notație: „Cu toate acestea dacă vrei să înveți practica acestei arte după cum trebuie, e nevoie să asculți pe muzicanții buni și să fi capabil ca și ei, altfel, citind numai acestea e cu neputință să găsești perfecțiunea acestei arte" [29].

Dimitrie Cantemir nu este cel dintîi care a elaborat un sistem de notare pentru muzica orientală, bizuită pe semne împrumutate alfabetului. Rauf Yekta, învățatul turc care l-a semnalat pe muzicianul Dimitrie Cantemir lumii occidentale, împreună cu o compoziție transcrisă după sistemul său de notare (1907), citează un impresionant șir de muzicieni, începînd cu Farabi, care au încercat diferite sisteme de notație alfabetică [30]. Încercările lor au fost efemere, după cum nici sistemul născocit de Cantemir nu s-a bucurat de viață îndelungată. El are însă marele merit că a păstrat posterității în scris cîteva sute de compoziții muzicale de la finele veacului al XVII-lea și prima decadă a veacului al XVIII-lea, ca și altele mai vechi, păstrate prin tradiție orală. Alături de

---

[29] T. Burada, *lucr. cit.*, p. 98.

[30] Raouf Yekta, Rédacteur musical de journal *Ikdam* à Constantinople, *Le Compositeur du Pèchrev dans le mode Nihavend*, în *La Revue Musicale* din Paris, 7 (1907), nr. 5 (1 martie), p. 117—121. (La p. 119—121 se află transcrierea peșrevului, cu patru „Hane", adică perioade. Se indică și formula ritmului cu modul accentuării timpilor.) Despre diferite încercări de notații cu folosirea literelor alfabetului, [acesta] a publicat un articol special, citat de Halil Bedîi Yönetken (Turquie), *Dimitrie Cantemir dans l'histoire de la musique turque*, în *Actes du Colloque International de Civilisation Balkaniques, Sinaia, 8—14 juillet 1962*, Comission Nationale Roumaine pour l'Unesco, p. 145—149; același, *Dimitrie Cantemir în istoria muzicii turce*, în *Muzica*, 12 (1962), nr. 10 (octombrie), p. 37—40; [la p. 40 o notă de Zeno Vancea, cu titlul: *Temeiuri pentru studiul moștenirii lui Dimitrie Cantemir*]. Vezi și *La musique turque* de Raouf Yekta Bey [din *Encyclopédie de la musique...*], *lucr. cit.*, p. 2975—2980; de asemenea Eugenia Popescu-Județ, *lucr. cit.*, p. 206.

melodiile lui Ali Ufki, un vestit interpret din *santur* (ţambal) scrise prin 1668 în notaţie liniară, în cheia de *fa*, însă de la dreapta spre stînga, ca să se potrivească mai bine textelor poetice, scrise şi ele de la dreapta spre stînga în scrierea turcească veche [31], melodiile puse pe note de Cantemir alcătuiesc cel mai de preţ tezaur al muzicii culte turceşti din acea vreme.

Cartea lui Dimitrie Cantemir şi melodiile notate în sistemul preconizat de dînsul s-au bucurat de oarecare popularitate în prima jumătate a veacului al XVIII-lea. Dovadă cele cîteva copii manuscrise care ni s-au păstrat. Un manuscris similar sau poate identic cu cel descoperit de Abatele Toderini, fără prefaţă şi fără dedicaţia închinată sultanului Ahmed III [32], intitulat *Ta'rifu 'ilm-i musiqi 'ala wagh-i mahşuş* **** („Explicarea ştiinţei muzicii într-un chip mai amănunţit"), aflat în biblioteca lui Rauf Yekta, descris de acesta şi de Burada, cuprinde o parte teoretică (în care într-un capitol special se descrie sistemul de notaţie) şi o colecţie de 356 de piese muzicale în această notaţie. Se consideră însă original, olograf, manşucrisul aflat în biblioteca muzicologului Hüseyin Sadettin Arel, intitulat *Kitab-i 'ilm-i musiqi 'ala wagh-i hurufat* ***** („Cartea ştiinţei muzicii după sistemul literelor"): tra-

---

[31] Halil Bedîi Yönetken, *lucr. cit.*, p. 148—149, în traducerea românească, p. 39. A se vedea şi Eugenia Popescu-Judeţ, *lucr., cit.*, p. 211. Data manuscrisului este aici : 26 mai 1669 (24 zilhicce 1079).

[32] Giambatista Toderini, *lucr. cit.*, p. 224—225 ; în traducerea în limba franceză, *lucr. cit.*, p. 218—219. Abatele Toderini, bun cunoscător în ale muzicii, scrie că melodiile create de domnitorul român, denumite „ariile lui Cantemir" se cîntă întotdeauna cu plăcere.

**** La Burada, *lucr. cit.*, p. 95 : *Tarifu ilmil-musiki alla veţki mahsus* (iar la p. 94, cu o vădită greşeală de tipar : *Tarifu ilmik musiki alla veţki mahsus*), preluat de la Toderini, *lucr. cit.*, p. 225 (în traducerea franceză, p. 218), unde este însă : *Tarifu ilmil-musikì ala veghì machus* ; după Eugenia Popescu-Judetz, *lucr. cit.*, (v. nota 1), p. 70, acesta nu este titlul tratatului, ci titlul punctului trei din capitolul al doilea al lucrării.

***** Ortografierea titlului diferă aproape de la un autor la altul. Eugenia Popescu-Judetz, de pildă, în *lucr. cit.*, p. 32 şi 70, îl scrie : *Kitâb-ü 'ilm-il mûsikî 'alâ vedj-il hurûfât*, după ce în lucrarea ei anterioară, *lucr. cit.*, p. 203, îl scrisese, ţinînd seamă şi de ortografia limbii franceze : *Kitab-ul ilm-i musik-alâ vedjuhl houroufet*. Mai nou, Etem Ruhi Üngör, într-o bibliografie a lucrărilor lui Dimitrie Cantemir şi a lucrărilor despre el, pulicată într-un număr închinat muzicianului român al revistei *Musiki Mecmuasî, The Music Magazine*, Yil : 28 Nu. 315, Ocak 1976, p. 18, îl ortografiază : *Kitab-î Ilm-i Musiki Alâ Veçh-il Hurufat (Kantemiroglu Edvarî)*, datîndu-l „1693" ? tot acolo, la p. 15, găsim titlul dat pare-se lucrării de către

tatul propriu-zis (142 de file) plus o culegere de 341 de melodii. Lucrarea a fost pentru prima dată semnalată muzicologiei românești de către Viorel Cosma, care reproduce în facsimil și prima pagină a manuscrisului [33]. Alte copii, dintre care două înregistrate la Biblioteca Universității din Istanbul sub titlul: *Kantemiroglu, Edvarî Ilm-i Musiki* („Tratat de știința muzicii"), sînt de fapt manuscrise mai tîrzii ale altor muzicieni, care cuprind alături de considerații proprii asupra teoriei muzicale elaborate de Cantemir, textul acestuia și colecții de melodii în notația sa. Aceste felurite copii, cu titluri diferite, au făcut pe unii cercetători să creadă că Dimitrie Cantemir a scris două lucrări teoretice în limba turcă [în loc de una singură].

Muzicologii turci au identificat pînă acum ca fiind creații ale lui Dimitrie Cantemir vreo 35 de piese (după unele izvoare 31 : 1 *beste*, 21 *peșrevuri*, 7 *saz-semaisi* și 2 *aksak-semaisi* [34]. Este

---

(continuare)

H. S. Arel, cu ocazia publicării ei în anul 1913 în revista *Şehbal*, nr. 67—84: *Kitab Ilm Al-Musiki Alâ Vech Al-Hurufat.*

Eugenia Popescu-Judetz precizează, în *lucr. cit.* (v. nota 1), p. 72, că: „Manuscrisul nu cuprinde nici o dedicație, nici pe prima pagină, nici în cuprins sau la sfîrșit, și nu are prefață. De asemenea, nu este datat". Este oare acest manuscris cel original sau o copie? Lucrarea dedicată și înmînată sultanului, care „se delecta mult cu ea" (*lucr. cit.*, p. 70), s-a pierdut ori nu a fost încă descoperită? Pe de altă parte, este posibil ca Dimitrie Cantemir să fi luat cu el în Rusia un exemplar al lucrării. Așa ar reieși dintr-o scrisoare a fiului său Antioh către Voltaire. „Semnele de notație pe care tatăl meu le-a inventat pentru muzica turcească — scrie acesta — seamănă mai degrabă cu cele grecești, decît cu acele care se folosesc în Franța, Am la Moscova o carte întreagă cu privire la muzica scrisă cu asemenea semne și compusă de tatăl meu, dar din nefericire nu sînt în stare de a vă da cheia lor". Octavian Lazăr Cosma, *Antioh Cantemir și muzica epocii sale*, în *Muzica*, 15 (1965), nr. 1 (ianuarie), p. 42. Sau este cumva vorba de acel „op separat după sistema și opiniunea lumii orientale", pomenit în *Istoria Imperiului Otoman, lucr. cit.*, p. 218, pe care Dimitrie Cantemir plănuia să-l scrie?

[33] Viorel Cosma, *Documente și lucrări muzicale...*, *lucr. cit.*, p. 67—68; planșa următoare în care se reproduce prima pagină a manuscrisului, și notele de la p. 71.

[34] Eugenia Popescu-Județ, *lucr. cit.*, p. 207. [„Muzicologul Yilmaz Öztuna apreciază compozițiile lui Cantemir în număr de 36, de genuri diferite: 1 *beste*, 2 *aksak semâ'î* (piese vocal-instrumentale), 11 *sâz semâ'îsi* și 22 peșrevuri". Eugenia Popescu-Judetz, *lucr. cit.*, p. 132. După Etem Ruhi Üngör, *Kantemiroglu ve Türk Musiki*, același număr al revistei *Musiki Mecmuasî*, p. 10, numărul compozițiilor atribuite lui Dimitrie Cantemir este și mai mare: 55 !]

de notat covîrşitoarea majoritate a pieselor instrumentale faţă de cele vocale: 30 de piese instrumentale faţă de una singură vocală! Iar între cele 17 piese publicate de T. Burada, între care două din surse europene, doar două piese sînt vocale, faţă de 15 piese instrumentale. Rezultă de aici, se pare, o preferinţă deosebită a lui Dimitrie Cantemir pentru muzica instrumentală, lucru rar şi remarcabil într-o lume în care precumpăneşte muzica vocală, acompaniată doar de instrumente (uneori numai de percuţie).

Compoziţiile lui Dimitrie Cantemir ni s-au păstrat parte în notaţia sa proprie, parte în semiografia armeanului Baba Hamparsum din prima jumătate a veacului al XIX-lea, notate din tradiţie orală. Transcrise în notaţie liniară mai ales de Rauf Yekta, ele au fost publicate în paginile revistei *Şehbal* din Istanbul (între anii 1909—1913), în publicaţiile Conservatorului din Istanbul (în perioada interbelică) şi chiar pe cărţi poştale. După cum am mai arătat, un număr de 17 piese au fost publicate la Bucureşti de Teodor Burada [35].

Lui Dimitrie Cantemir i se atribuie şi celebra „Arie pe care se învîrtesc dervişii din Pera", pusă pe note de Sieur Charbert care i-a adăugat şi un bas contrapunctic. A fost tipărită în *Recueil de cent estampes*, gravate din porunca ambasadorului francez Ferriol (Paris, 1714) [36]. După cum se ştie, această melodie a fost reprodusă în mai multe publicaţii ale timpului, între care şi în al doilea volum al *Istoriei Daciei Transalpine* de Franz Joseph Sulzer (Viena, 1781), care afirmă că ar fi „aşa cum se imită la curtea domnitorului valah de către ceauşii şi fetele în casă ale doamnei" („...so wie er an dem Hofe des walachischen Fürsten von Tschauschen, und den Kammermädchen der Fürstinn nachgeahmet wird") [37]. Această relatare a lui Sulzer trebuie pusă sub semnul întrebării, pe de o parte fiindcă ariile dervişilor Mevlevi sînt sacre şi nu se obişnuieşte „imitarea" lor în afara ceremonialului, iar pe de altă

---

[35] *Lucr. cit.*, p. 108—188, împreună cu note asupra proveniенţei.

[36] T. Burada, *lucr. cit.*, p. 86 şi 133—139 unde se reproduce şi melodia.

[37] *Lucr. cit.*, vol. II, p. 453 şi Tabula II unde se află melodia. Bogate date despre această arie în: G. Breazul, *lucr. cit.*

Scanned with OKEN Scanner

parte — argument decisiv — fiindcă autorul nu a notat melodia așa cum ar fi auzit-o la curtea din București, ci a copiat-o pur și simplu după Chabert, lăsînd la o parte basul. G. Breazul a sesizat acest lucru precizînd că „Sulzer a publicat melodia celor două părți din aria dervișilor *fără* basul compus de Chabert, dar *întocmai, fără nici cea mai mică deosebire*" [38]. Bazîndu-se pe spusele abatelui Giambatista Toderini că ariile lui Cantemir „au fost scrise pe note europenești" și — între altele — se află în cartea ambasadorului Ferriol, T. Burada afirmă fără ezitare că singura notație muzicală aflată acolo, „Air sur lequel tournent les Dervisches de Pera", este compusă de Dimitrie Cantemir. Alți cercetători, în frunte cu G. Breazul, i-au împărtășit părerea. Nu putem însă trece cu vederea faptul că Dimitrie Cantemir nu ne spune nimic în acest sens, deși ar fi avut ocazia să o facă atunci cînd ne informează despre derviștii Mevlevi „mari amatori de muzică atît vocală cît și instrumentală" [39]. Este de văzut dacă această mult citată și discutată melodie se află între cele puse pe note de Cantemir. Ar fi plină de învățăminte compararea notației sale cu cea a lui Chabert „care era cu domnul Ferriol și care a compus basul" [40], cu atît mai mult cu cît atunci cînd — după spusele abatelui Toderini — le-a fost cîntată dervișilor din Pera de către un reputat violonist european („sonata da valente Maestro sulle corde del violino"), pe cuvioșii drept-credincioși i-a umflat rîsul [41].

Creația muzicală a lui Dimitrie Cantemir s-a bucurat și se bucură de mare prețuire. După muzicologii turci, în frunte cu Rauf Yekta și Sadettin Arel, Cantemir ocupă un loc precumpănitor în muzica turcă: este unul din cei mai de seamă maeștri ai ei. Adînc cunoscător al subtilităților maqamurilor, opera sa dovedește geniu artistic. Frumusețea și vigoarea compozițiilor sale sînt izbitoare. Este unul din muzicienii clasici cei mai cîntați în zile noastre și cei mai prețuiți [42]. Muzica pe care a compus-o ta-

---

[38] G. Breazul, *lucr. cit.*, p. 140.
[39] *Istoria Imperiului Otoman*, *lucr. cit.*, p. 51.
[40] G. Breazul, *lucr. cit.*, p. 139.
[41] Giambatista Toderini, *lucr. cit.*, p. 242.
[42] Halil Bedîi Yönetken, *lucr. cit.*

Scanned with OKEN Scanner

lentatul domnitor român a circulat odinioară și dincolo de fruntariile Turciei, în Balcani și în România [43].

Temeinic cunoscător al vieții muzicale orientale, Dimitrie Cantemir ne-a lăsat o seamă de informații prețioase, îndeosebi în paginile *Istoriei Imperiului Otoman*. Relatările cu caracter autobiografic, pe care le-a scris între scoarțele acestei însemnate lucrări — cea mai de seamă scriere istorică despre turci din acea vreme, tipărită în englezește, în franțuzește și în nemțește, — l-au făcut cunoscut lumii întregi și ca muzician. În afară de cele menționate, Dimitrie Cantemir ne-a mai informat despre *tabulhana* și instrumentele muzicale care o alcătuiesc, despre Hogea Musicar „Orfeul perșilor" și despre învățăcelul său Gulam-Arabul, despre minunatele lor cîntări, pomenește numele mai multor cîntăreți și instrumentiști de seamă, povestește despre persanul Emirgiun Ogli, căzut rob la turci și ajuns prin harul său muzical confidentul lui Murad-sultanul, despre cîntecul plin de farmece al unui grec ce trecea cu luntrea prin Bosfor, despre pateticul cîntec al lui Șahculi inspirat de căderea Bagdadului, cu care a mișcat inima crudului sultan Murad și l-a înduplecat să cruțe viața celor treizeci de mii de persieni căzuți în prinsoare ș.a. [44]. În multe din paginile *Descrierii Moldovei* istorisește despre muzica turcească care răsuna în diferite împrejurări sărbătorești [45], iar în

---

[43] Gh. Ciobanu, *lucr. cit.* Este vorba de un „Beste scris în modul Nișaburek, Ritmul *Muhammes*", publicat de T. Burada, *lucr. cit.*, p. 110—113, comparat cu o variantă grecească foarte la modă pe vremea lui Anton Pann: Τι μεγάλη συμφορά publicată în notație psaltică într-o culegere tipărită la Constantinopol în 1843 de către Theodoros Papa Parashos, cu specificarea „Beste. Modul Nisaburek, ritmul Sofian" și cîntecul „Vai ce ceas, ce zi, ce jale!... După cel grecesc «Timigali simfora»", notat și publicat de Anton Pann în *Spitalul amorului*, Broșura 6, p. 144—169, iar în notație liniară în: Anton Pann, *Cîntece de lume*, transcrise din psaltică în notația modernă, cu un studiu introductiv de Gh. Ciobanu, București, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, (1955), nr. 106, p. 215—218.

[44] *Istoria Imperiului Otoman*, *lucr. cit.*, p. 13, 217—218, 371—372, 374—375.

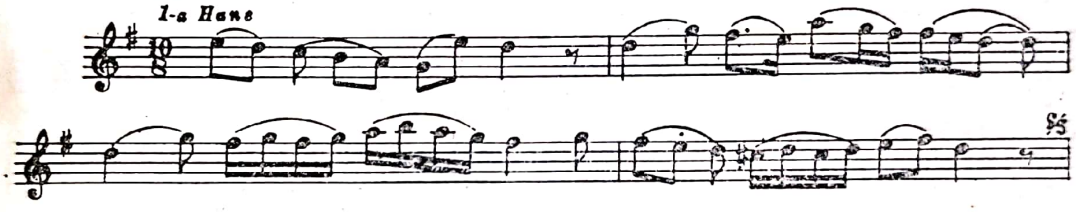
[45] *Descriptio Moldaviae*, scrisă pe la 1716 din îndemnul Academiei de științe din Berlin, care l-a ales membru în anul 1714, publicată în limba germană sub titlul *Beschreibung der Moldau*, în *A. F. Büsching's Magasin für die neue Histoire und Geographie*, III, Hamburg, 1769, p. 537—574 și IV, tot acolo, 1770, p. 3—120, apoi în volum: *Historisch- geographisch- und politische Beschreibung der Moldau*, Frankfurt u. Leipzig, 1771; în limba rusă; *Istoriceskoe, gheograficeskoe i politiceskoe opisanie Moldavii B jizni sociniţelea*, tradusă din limba germană de Vasili Levșin, Moscova, 1789; în limba română: *Scrisoarea Moldovei*, Mănăstirea Neamț, 1825, și în multe alte ediții ulterioare

Cartea sistemei religiei mahomedane, în afara celor relatate, vorbește de un „instrument matematic" pe care l-a inventat, pe care „l-a văzut măria sa țarul și a binevoit să-l aprecieze", instrument de metrologie acustică, cu ajutorul căruia „se pot produce sunete simple, întregi, jumătăți, pînă la puncte, fără întrebuințarea coardelor" [46]. Așadar, încă o preocupare a multilateralului învățat: acustica muzicală.

Personalitate covîrșitoare, Dimitrie Cantemir a strălucit și în domeniul muzicii, nu ca un amator de talent oarecare, ci ca muzician desăvîrșit: teoretician, pedagog, compozitor și interpret. Îl vom cunoaște, îl vom pricepe și îl vom prețui încă mai bine în clipa în care vom avea sub ochi întreaga sa operă muzicală, azi încă în cea mai mare parte inedită [47].

CELEBRU SEMAI

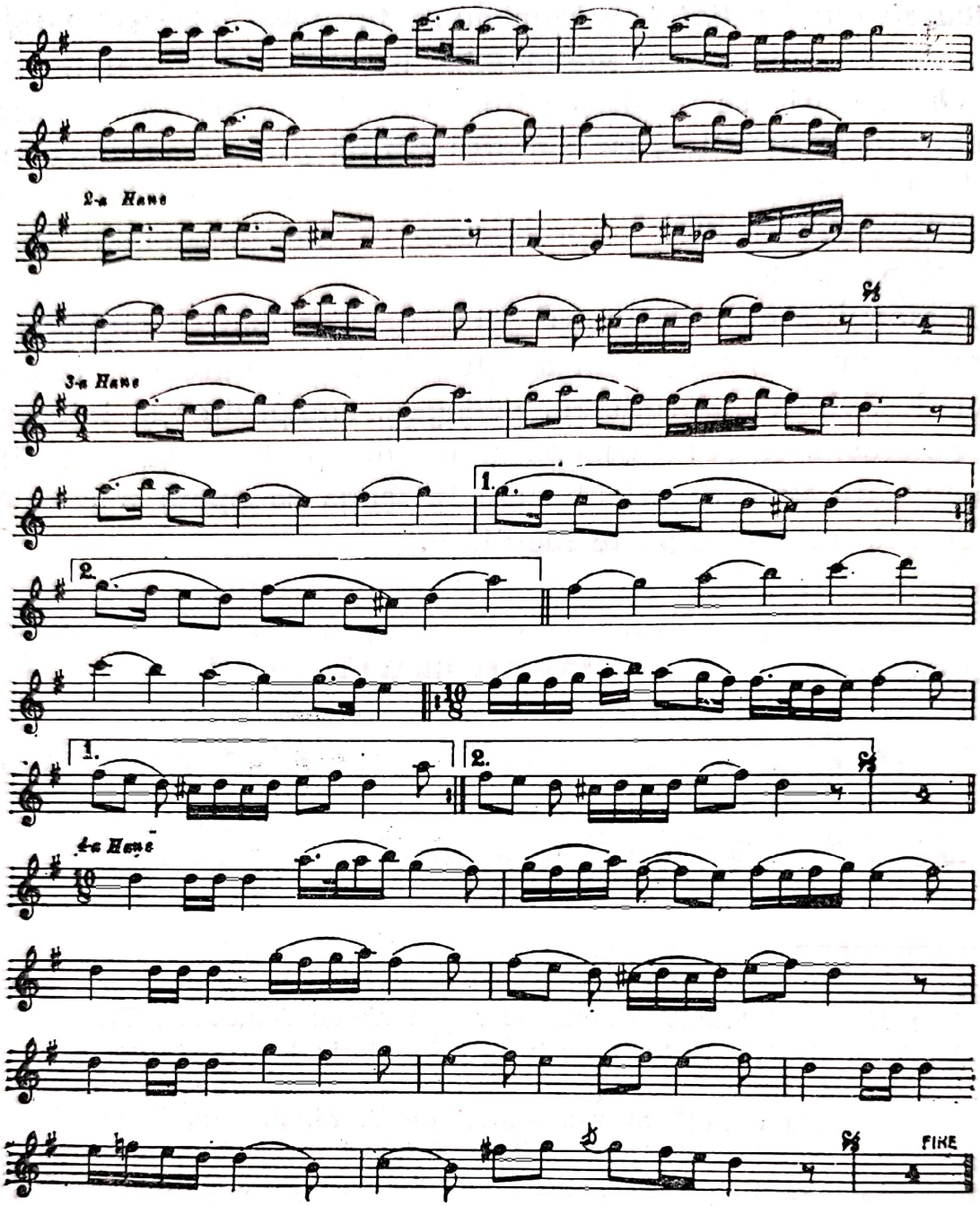
scris în modul Neva. Ritmul Acsak-Semai.



sub titlul *Descrierea Moldovei*. [Li se adaugă ediția bilingvă: *Descriptio Antiqui et Hodierni Status Moldaviae / Descrierea Moldovei*, Traducere după originalul latin de Gh. Guțu, Introducere de Maria Holban, Comentariu istoric de N. Stoicescu, Studiu cartografic de Vintilă Mihăilescu, Indice de Ioana Constantinescu, Cu o notă asupra ediției de D. M. Pippidi, București, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1973, 404 p.] Trimiterile ce urmează sînt din versiunea românească începută de Al. Papiu Ilarian și sfîrșită de Iosif Hodoș, sub titlul: *Descrierea Moldovei*, tradusa din textulu originale latinescu, aflatu în Museulu Asiaticu alu Academiei Imper. Scientifice de la St. Petropole, Bucuresci, Societatea Academica Romana, Typographia Curții (Lucrătorii associați), 1875, p. 58, 59, 61—64, 84, 97, 101, 148 ș.a.

[46] P. P. Panaitescu, *lucr. cit.*, p. 218. Vezi și Octavian Lazăr Cosma, *lucr. cit.*, p. 398.

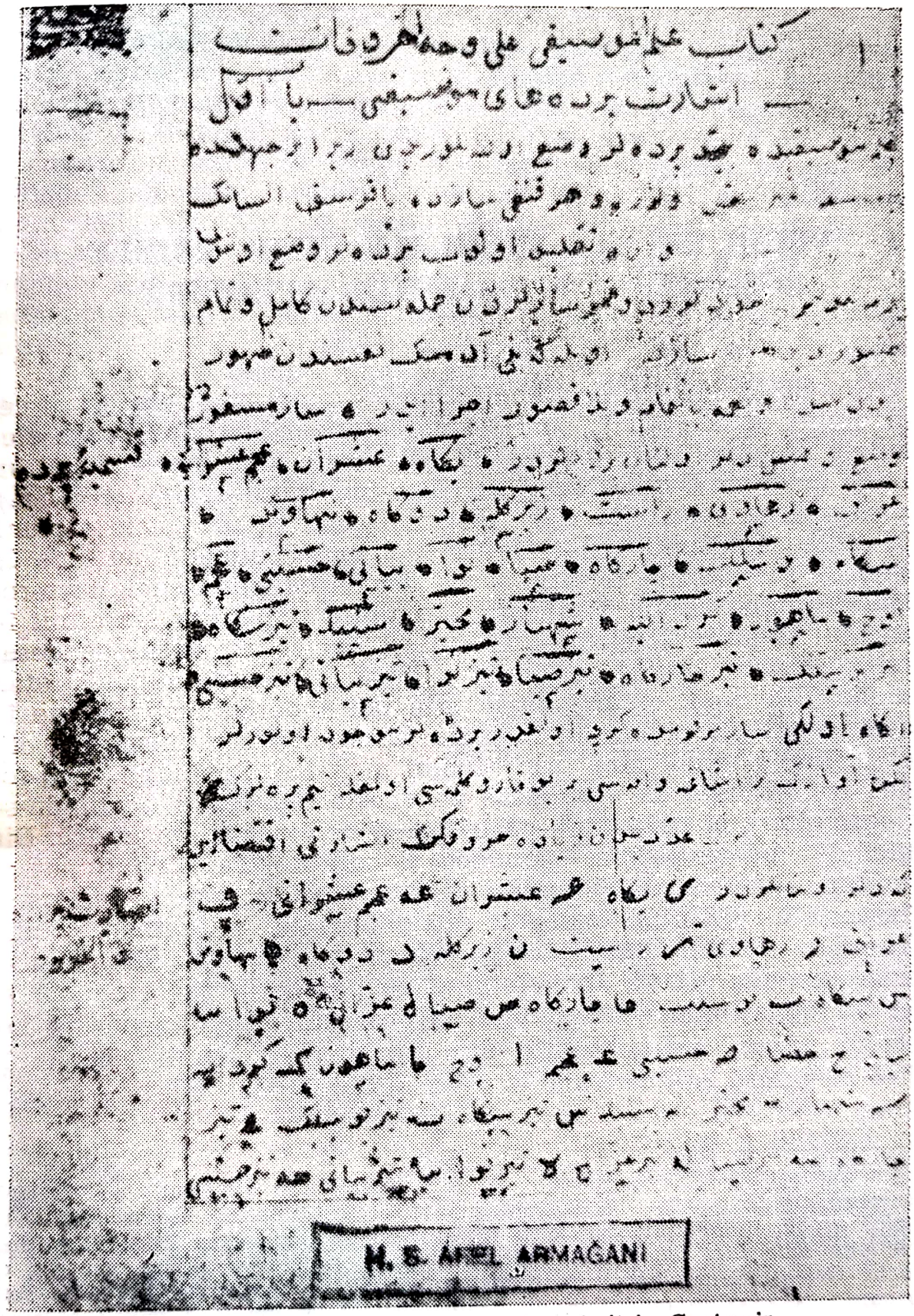
[47] De aceea așteptăm cu nerăbdare monografia promisă de Eugenia Popescu-Județ, bună cunoscătoare a limbii turce; traducerea scrierii teoretice a lui Dimitrie Cantemir despre muzica turcească și transcrierea integrală în notație liniară a notațiilor sale muzicale. [Vezi adaosul la nota 1, privitor la această lucrare, apărută între timp.]



„Se zice că acest Semai a fost dedicat de Cantemir Sultanului Ahmed III, cînd acesta l-a numit Domn al Moldovei, drept răsplată pentru serviciile credincioase făcute de părintele său Imperiului Otoman. Se mai vorbeşte că, pe cînd Dimitrie Cantemir a fost primit de către Sultanul spre a-şi lua rămas bun de la el şi a-i mulţumi de binefacerile ce i-a făcut în tot timpul cît a stat în Constantinopol, a cîntat pe Tambură el însuşi acest Semai înaintea Sultanului, care l-a încărcat de daruri scumpe, arătîndu-i cele mai distinse mulţumiri".

Teodor Burada, *lucr. cit.*, p. 140—143.

Scanned with OKEN Scanner



Prima pagină a manuscrisului lui Dimitrie Cantemir despre arta muzicii.

VECHI RELAȚII MUZICALE ÎNTRE ȚĂRILE ROMÂNEȘTI ȘI ORIENTUL APROPIAT *

Conviețuirea geto-dacilor băștinași — „cei mai curajoși și cei mai drepți dintre traci", cum i-a caracterizat Herodot — cu elementele romane sau romanizate colonizate din întreg Imperiul Roman după cucerirea Daciei de către împăratul Traian (106 e.n.), transformarea celei mai mari părți a Daciei în provincie romană (106—271), folosirea limbii latine ca limbă oficială au dus la completa romanizare a țării și la zămislirea populației daco-romane de limbă latină. Civilizația și cultura romanilor s-a altoit în trunchiul viguros al străvechei culturi dacice. Procesul de desăvîrșire a romanizării a continuat și după retragerea administrației romane (271 e.n.), extinzîndu-se prin pătrunderea limbii latine în masele largi ale poporului în urma răspîndirii creștinismului, oficiat în limba latină pînă prin secolul al X-lea. Populația daco-romană a continuat să viețuiască pe aceste meleaguri ocupîndu-se cu agricultura și păstoritul, păstrîndu-și neatinsă ființa etnică. Din punct de vedere politic, economic și cultural, ea a continuat să graviteze în sfera de influență a Imperiului Roman și îndeosebi a Imperiului Bizantin. O seamă din popoarele migratoare, între care unele seminții slave care au pătruns pe teritoriul României de azi în secolele VI-VII, conviețuind cu populația daco-romană au fost treptat asimilate, participînd la procesul de etnogeneză a poporului român, lăsînd multe urme în lexicul limbii române (a cărei structură gramaticală și fond principal de cuvinte rămîn latine).

---

* Textul revăzut și adăugit al unei comunicări (ilustrată cu exemple muzicale), ținută în ziua de 20 decembrie 1969 la *Conferința internațională de muzică arabă*, desfășurată la Cairo între 15 și 24 decembrie 1969, sub titlul: *Relations musicales anciennes entre les pays roumains et les peuples du Proche Orient*. Comunicarea nu a fost publicată. În textul de față s-au scris cu caractere cursive cuvintele de origine orientală, iar la termenii muzicali — de cîte ori a fost cazul — s-a indicat și etimologia.

Scanned with OKEN Scanner

Populația autohtonă s-a creștinat încă din veacul al IV-lea. După „marea schismă" a bisericii creștine a adoptat — laolaltă cu celelalte popoare ale Răsăritului — ritul ortodox. Legăturile ecleziastice cu Bizanțul au însemnat totodată vechi raporturi cu arta și cultura bizantină de veche tradiție greco-romană, în care s-au plămădit elemente proprii Orientului de mijloc, cu osebire din Egipt, Palestina, Siria și Persia. Muzica bizantină, creată de poeții-muzicanți ai vremii, s-a dezvoltat asimilînd o seamă din elementele străvechilor culturi muzicale din partea locului. (Aici s-ar putea să-și aibă izvoarele și tehnica cîntărilor în formă de dialog între soliști și cor sau între grupuri de cîntăreți, tehnică deosebit de frecventă în muzica popoarelor din Orientul Apropiat. Regăsim acest fel specific de cîntare în „colindele" românești, cîntări străvechi de felicitare și urare legate de sărbătorile de iarnă, adesea cu conținut profan. Acest mod de cîntare este îndeosebi prezent în dialectul muzical macedo-român.)

În Orientul Apropiat s-a dezvoltat și notația neumatică a muzicii ortodoxe, notație care indică nu numai intervalele melodice ci și ritmul, dinamica și agogica cîntărilor. Biserica românească a adoptat semiografia „aghiopolitană" sau „haghiopolită" (rotundă) elaborată de Ioan Damaschinul (sec. VIII), perfecționată în decursul veacurilor. După numeroase adăugiri ori simplificări ale semiografiei, aceasta își găsește împlinirea prin reforma înfăptuită de Arhimandritul Chrisant de Madit, Protopsaltul Grigore Lampadarul și Hurmuz Hartofilax, la începutul secolului al XIX-lea.

Cultura muzicală bizantină a propășit odinioară cu osebire pe teritoriul României. Au luat ființă cîteva vestite școli de creație și învățămînt, dintre care cea mai de seamă, pe cît se pare, a funcționat din a doua jumătate a veacului al XV-lea pînă la finele veacului al XVI-lea la Mănăstirea Putna din Bucovina. Se cunosc numele mai multor melurgi români, creatori de seamă în domeniul muzicii ecleziastice de esență bizantină: Filotei Monahul (sec. XIV—XV), Eustatie Protopsaltul, Dometian Vlahul (sec. XV—XVI), Filothei sin Agăi Jipei, Ion sin Radului Duma Brașoveanu, Protopsaltul Șărban (sec. XVIII) ș.a. De notat că în prima jumătate a veacului al XIX-lea, Bucureștiul a devenit cel mai important centru al muzicii bisericești ortodoxe, îndeobște prin activitatea lui Macarie Ieromonahul, a lui Anton Pann și al lui Dimitrie Suceveanul. Aici s-au tipărit în 1820 primele cărți în notație muzicală psaltică din întreaga lume ortodoxă.

Manuscrisele muzicale, iar mai apoi tipăriturile în notația psaltică au contribuit nu numai la difuzarea muzicii religioase, ci

Scanned with OKEN Scanner

și — e drept în mai mică măsură — a muzicii laice, adesea de obîrșie sau de influență orientală. Cîntecele publicate de Anton Pann între anii 1830 și 1852 în vestitele sale tipărituri cuprind un interesant repertoriu muzical de cîntece populare și de muzică orășenească, aceasta din urmă și de obîrșie sau înrîurire orientală.

Prima incursiune a turcilor la nord de Dunăre a avut loc în anul 1369. A fost totodată prima victorie a unei oști românești asupra puterii otomane. Timp de două veacuri, țările românești își păstrează neatîrnarea cu prețul unor lupte grele, în care au strălucit Mircea cel Bătrîn (1386—1418) și Vlad Țepeș (1456—1462 și 1476) în Țara Românească, Ștefan cel Mare (1457—1504) în Moldova și Iancu de Hunedoara (?—1456) în Transilvania. Pe măsura creșterii puterii otomane în lume, sporesc și presiunile asupra țărilor românești. Mijlocul veacului al XVI-lea înseamnă începutul dominației turcești asupra țărilor românești : ele își păstrează autonomia internă în schimbul unor servituți în muncă, produse și bani, iar domnitorii, aleși de boieri, trebuie să fie confirmați de sultan. Întreruptă de scurte momente de neatîrnare — amintim cucerirea independenței și unirea pentru prima dată (1600) a celor trei țări românești : Muntenia, Moldova și Transilvania de către Mihai Viteazul (1593—1601) — dominația otomană sporește îndeobște de la anul 1711, în Moldova, și de la anul 1716, în Țara Românească, pînă în anul 1821, cînd autonomia politică este în mare măsură pierdută : domnitorii sînt numiți de către sultan, în persoana unor fideli ai Înaltei Porți, aleși din elita coloniei eline din Fanar, cartierul grecesc al Istanbulului, de unde numele de „fanarioți" cu care sînt cunoscuți în istoria României ; ambele oști românești sînt desființate, iar monopolul turcesc asupra comerțului s-a întărit. Crește considerabil și înrîurirea culturii orientale, îndeosebi în sînul clasei dominante. Domnitorii fanarioți, crescuți și instruiți în climatul specific societății feudale orientale, aduc cu ei o seamă de slujbași, între care cîntăreți *(hanende)* și instrumentiști *(hazende)*. Noile condiții social-politice favorizează imigrarea în Principatele Române a unui mare număr de prelați greci, călugări, cîntăreți de strană și alți slujitori ai cultului ortodox, funcționari turci, negustori și meșteșugari levantini de toate neamurile (turci, greci, armeni), precum și a unor „artiști" de tot soiul.

Scanned with OKEN Scanner

Influența otomană, care începuse să scadă de pe la finele veacului al XVIII-lea, se stinge cu totul după ce în 1877 România și-a cucerit independența de stat, participînd alături de Rusia la războiul împotriva turcilor din 1877—1878.

*

Pe măsura creșterii influenței turcești asupra țărilor românești, înfluență exercitată îndeosebi asupra Țării Românești și Moldovei, relațiile muzicale cu Orientul Apropiat — prin intermediul turcilor — devin tot mai însemnate. Dacă domnitorul păstrează pe lîngă el o „muzică creștinească" alcătuită din „tobe și trîmbițe", protocolul îi cere să aibă neapărat și o muzică turcească („cristiana et turcica musica", cum scrie Dimitrie Cantemir), o *tabulhana, tambulhana, tubulhana* (de la tc. *tabîlhane*), *daulhana* (de la tc. *davulhane), mehterhana, meterhanea* ori *mecterhanea* (de la tc. *mehterhane),* muzica militară a timpului. Ea era o prerogativă a domnitorilor. La numirea lor, însuși sultanul le dădea — odată cu un număr de slujbași — și „o ceată de muzicanți, de care are și vizirul". După relatarea lui Dimitrie Cantemir, ansamblul era alcătuit din nouă *tabîlzeni* sau toboșari, nouă *zurnazeni* care cîntau din *zurna,* șapte *boruzeni* sau trompetiști (care cîntau din *boru,* trompetă), patru *zilzeni* care bat în *zil* „o specie de discuri de aramă [citește : bronz], cari bătîndu-le unul de altul au un sunet clar și acut" (țimbale sau cinele). Tobele erau de diferite feluri : *daul* (de la tc. *davul)* tobă mare cu două membrane, una bătută cu un mai, iar cealaltă cu o vergea (trebuie spus că la turci *davul* este totodată un timpan mare — un muzicant folosește obișnuit o pereche de timpane mari — în vreme ce toba mare cu două membrane este numită și *tabîl*) ; apoi : *nagarale* sau *nagarade* (de la tc. *nakkare)* și *tumbelechiuri* (de la tc. *dümbelek)* cîte o pereche de timpane de fiecare muzicant (acordate de obicei la un interval de cvartă unul față de celălalt). În schimb, după Evliya Celebi effendi, călător în țările românești în a doua jumătate a veacului al XVII-lea, *mehterhanaua* era compusă în Moldova din cîte șase inși pentru fiecare instrument în parte. Iar după o descriere mai tîrzie făcută de Franz Joseph Sulzer, fost ofițer în armata austro-ungară, chemat pe la 1776 de domnitorul Alexandru Ipsilanti pentru a organiza o școală de drept, bun cunoscător în ale muzicii, „așa-zisa *tambulchana* (nu *tubulchana* cum au scris unii și alții)" număra douăzeci de tobe mari, douăzeci de *zurnale* (Schalmeyen) și nouă pînă la zece trompete neacordate. Efectul ei sonor era un „miorlăit zgomotos" (lärmendes Katzen-

geschrey) ! Este o evidentă exagerare. Cîteva rînduri mai jos autorul se corectează, precizînd că „principalele instrumente ale muzicii turcești sînt nouă pînă la zece tobe (numite în turcă *Dá-ul*, în valahă *Tóba)*, aproape tot atîtea *zurnale (Sürnä)* [...], șase pînă la nouă trompete sau așa-zișii *borușii (Borussen)* pentru *dairele (Dairée)* și talgere *(Sill)*". Li se se adaugă „cîteva timpane mici cu sunetul foarte înfundat dar pătrunzător, numite de ei *zadé-nagará (Sadee Nagarrá)*". După cum se vede, ansamblul cuprindea un număr însemnat de tobe, de unde și expresia „bate mehterhaneaua" întîlnită adesea în scrierile timpului. Ansamblul era pus sub ascultarea unui *islam-ceauș* (tambur major), care purta un toiag lung îmbrăcat în argint *(hazdran)*, cu o mulțime de accesorii sunătoare (D. Ollănescu). Acesta se numea mai ales *mehterbașa* (de la tc. *mehter başi)*, conducătorul muzicii, iar muzicanții *mehteri. Tabulhanaua* sau *mehterhanaua* (cum este numită de cele mai multe ori la noi, deși e vorba de una și aceeași formație muzicală militară), însoțea alaiul domnesc, cînta în timpul banchetelor de la curte, la vreo „căftănire" de boier mare — la numire acesta primea un *caftan*, însemn al rangului — și „bătea" în fiecare zi înainte de apusul soarelui, adică la *chindie* (de la tc. *ikindi)*, de unde numele de *chindie* dat uneori acestei muzici („chindia valahă" — scrie Sulzer) sau numele *chindii* dat unor tobe îmbrăcate în postav roșu din ansamblu, desigur *daule*. Se spune că Grigore Ghica, domn al Moldovei în trei rînduri (între 1727 și 1748) a pus să se facă un fel de loggie circulară la turnul cu clopot și ceas, pe care l-a clădit deasupra porții de la curtea domnească, „loc împregiurul turnului acoperit cu fier alb, de ședea meterhaneaua Domnului de bătea în toate zilele chindia cea obișnuită" (Enaki Kogălniceanu).

Repertoriul muzical al *mehterhanelei* era alcătuit din *nubeturi* sau *nobeturi* (de la tc. *nöbet)*, descrise ca un fel de cîntece vioaie, marșuri (s-ar putea însă să fie vorba de o greșeală : *nöbet* era de fapt numele paradei de muzică militară executată la curte în prag de seară : „*neubet* adică semnalul străjilor" care răsuna sărbătorește „cu trei ore înainte de apusul soarelui" — scrie Cantemir), din *pestrefuri* (de la tc. *peșrev)*, adică uverturi, preludii și *manele* (de la tc. *mani)*, explicate drept cîntece melanolice de dragoste. O sugestivă descriere din ultimul pătrar al veacului al XVIII-lea arată că programul începea cu un solo cu caracter recitativ (evident un *taxim)* cîntat de o *zurna*, în timp ce celelalte instrumente țineau un ison la octavă, după care urma o piesă în ritm măsurat intonată de toate celelalte instrumente, mai puțin trompetele care intrau ceva mai tîrziu la un moment dat. Această

Scanned with OKEN Scanner

intrare, ca și partea de solo, se repetau de cîteva ori cu *zurnalele*. Totul se încheia în strigătele slujitorilor care urau sultanului și domnitorului fanariot viață îmbelșugată și fericită (Sulzer).

Alături de această muzică militară trebuie neapărat menționată „muzica turcească de cameră" (die türkische Kammermusik), cum o numea Sulzer, alcătuită din următoarele instrumente (în ortografia sa) : *Nai, Tambur, Santur, Müküm, Muskal, Kiemany, Sinekiemán* „pe lîngă un instrument de suflat ce se aseamănă ca formă și în privința sunetului cu fagotul", al cărui nume îl trece cu vederea.

„Naiul" [sau *neyul*] este fluierul tipic al muzicii orientale clasice. Țeava sa (de trestie) este complet deschisă la amîndouă capetele (ca la fluierele moldovenești). Are șapte găuri pentru degete, a șaptea tăiată în spatele țevii, bine deasupra celorlalte. Executantul se slujește de mai multe *neyuri*, de mărimi diferite, toate însă acordate în aceeași scară : un *mod de sol* (mixolidian). Aceeași digitație este valabilă la toate mărimile de *ney*. Tonurile intermediare se obțin prin digitația în furcă și acoperirea parțială a unora din găuri ca și prin ușoara înclinare a țevii. Mai trebuie spus că numele treptelor scării — după Rauf Yekta tipică pentru muzica turcească este o scară de *re* cu *fa diez* (mixolidiană) — sînt aceleași, oricare ar fi diapazonul la care această scară-tip este transpusă, urmare dimensiunii felurite a *neyurilor*, după același muzicolog : șapte.

Sulzer afirmă că *neyurile* sînt în număr de patru, de mărimi diferite, acordate la o secundă mare unul față de celălalt. „Cel mai grav, numit *Battal*, măsoară cam un cot și jumătate ; al doilea, *Daut*, este ceva mai scurt decît primul ; urmează *Schachmasúr*, care este mai scurt, în aceeași proporție ; cel mai mic și cel mai înalt este *Kütschülmassúr*". Terminologia lui Sulzer este departe de a fi exactă. Acest lucru reiese limpede comparînd-o bunăoară cu terminologia celor șapte neyuri indicată de Rauf Yekta (de la cel mai grav la cel mai acut) : 1. *Bul-Ahenk Ney* = ney amplu-armonios ; 2. *Davúd Ney* = neyul lui David ; 3. *Șah Ney* = ney regal ; 4. *Mansur Ney* = ney victorios (neiul normal după care se acordează celelalte instrumente al orchestrei) ; 5. *Kize Ney* = neyul copilei ; 6. *Mustahsene Ney* = ney lăudabil și 7. *Supurde Ney* = ney recomandat.

Mai există un *nai* — scrie Sulzer — denumit *Girift* [a se citi : *Ghirift*], cu sunet asemănător cu fluierul traversier din fanfarele noastre militare în registrul grav, doar că acesta se ține drept și se suflă în el ca în celelalte *naiuri*. Nu este utilizat în nici o

Scanned with OKEN Scanner

formație. După Rauf Yekta, acest tip de *ney* are opt găuri pentru degete, necesită o digitație aparte și este arareori folosit.

„Tamburul" [tanburul sau tambura] „un fel de țiteră cu gîtul lung" (Sulzer) este cel mai apreciat instrument cu coarde al muzicienilor turci. Are patru perechi de coarde întinse deasupra unei cutii de rezonanță emisferică sau ovoidală și a unui gît foarte lung (de peste un metru), prevăzut cu un număr mare de ligaturi (frete) mobile, pe care executantul le orînduiește pe potriva maqamului în care dorește să cînte. Printr-o potrivire exactă a ligaturilor se pot obține cele 24 de intervale inegale care împart octava diferitelor *maqamuri,* în conformitate cu teoria muzicii turcești. La octava superioară, o parte din ligaturi sînt înlăturate deoarece altminteri — pe măsură ce sunetele sînt mai acute — ele ar trebui să fie atît de dese încît nu s-ar mai putea cînta. Cele patru perechi de coarde, acordate *la — do*^{1} *— re*^{1} *— re*^{1}, cele două mai grave de alamă, iar celelalte de oțel, sînt ciupite cu un plectru. (În mod excepțional se poate cînta pe *tanbur* și cu arcușul).

Din familia *tanburului* face parte și *qopuz*-ul, *qupuz*-ul, *copuzul* sau *cobuzul,* instrument muzical foarte vechi în Europa de sud-vest. Vechile noastre scrieri ca și poeziile populare îl pomenesc sub diferite denumiri: *copuz, copus, cobuz, căbuz, căpuț, căput* și chiar *topuz.*

Pornind de la balada lui „Mihu Copilu", popularizată de Vasile Alecsandri, în care e vorba

De cobuz *de os*
Ce sună duios...

(Poesii populare ale Românilor, *p. 64*)

unele versuri îl înfățișează în chip de fluier. Astfel într-o variantă din Dioști (Dolj), „Miul Sglobiul"

Copusul *lua,*
În gură mi-l punea,
Copusul *de os,*
Mult cîntă frumos!

Dar versurile imediat următoare îl zugrăvesc drept instrument cu strune:

Coardele de sîrmă
Inima-mi fărîmă!

(Materieluri folkloristice, *I, p. 195*)

Scanned with OKEN Scanner

Alte poezii îl descriu însă fără echivoc. Într-o variantă a baladei „Chira Chiralina" din Celei (Olt), bunăoară, harapul plutește cu caicul pe Dunăre cîntînd din *copuz* :

Mult cîntă frumos
Cu-n copuz dă os,
Că mi-l zdrăncănește
Cu solzu dă pește,
Inima-mi topește ;
Cu coarde dă sîrmă,
Inima-mi tărîmă...

(A. Amzulescu, Cîntece bătrînești, p. 219)

Așadar, instrument cu coarde de sîrmă ciupite cu un plectru. Și dacă ni se spune că e de os, creatorul popular s-a inspirat desigur de la instrumentele orientale cu coarde, mai totdeauna bogat încrustate cu sidef și ivoriu, cum explica încă în 1877 Teodor Burada. (Învățatul moldovean a aflat și de un arnăut de demult, căpitanul Neculai Pelivan din Tîrgu Neamț, „care se purta prin orașe cîntînd din copuz".)

Este unul din cele mai vechi instrumente cu coarde ciupite ale turcilor. După unii muzicologi avea o cutie de rezonanță în formă de jumătate de pară și trei coarde. După muzicologul turc Mahmut Gazimihail, „unul din cei mai buni specialiști", europeanul „collascione" (în franceză „colichon" sau „calichon") a derivat din bătrînul *kopuz*. Forma alungită a acestuia a dus la dezvoltarea altui instrument cu coarde ciupite, numit *baglama*, preferat de turcii din zilele noastre. În unele părți ale Anatoliei i se spune *saz*, ceea ce-i dovedește însemnătatea, de vreme ce *saz* înseamnă instrument în general. Forma de azi a *baglamalei* datează aproximativ din veacul al XII-lea. Există mai multe tipuri : cel mic numit *cura*, nu are decît trei coarde, este ușor transportabil, motiv pentru care muzicanții ambulanți îl folosesc cu precădere ; cel mijlociu are șase coarde orînduite în trei perechi, iar cele mari, *divan sazî* și *meydan sazî*, au în general nouă coarde (Kurt și Ursula Reinhard). Aceste tipuri de *tanbur* nu sînt admise nici în orchestrele clasice nici în cele de divertisment. Ele rămîn legate exclusiv de muzica populară.

S-ar putea ca acele „collascioni con tre corde" pomenite de Nicolo Barsi da Luca, călător prin Moldova anului 1633, să fi fost *kopuze*, pe care turcul Evliya Celebi le-a văzut la Timișoara cu trei decenii mai tîrziu (1660). Tot pe atunci, același călător turc

Scanned with OKEN Scanner

istorisește că a văzut la bîlciul de la Focșani, care are loc în iulie (bîlci la care veneau negustori cu mărfuri scumpe „din cele patru unghiuri ale celor șapte țări, chiar și din Melirak, din vilaetul Turan, din China și din vilaetul Mahan") : „Mai multe mii de femei de moravuri ușoare cîntă din gură diferite cîntece sau cîntă din niște instrumente numite *saz*, petrecînd astfel în toate părțile bîlciului". Este desigur o exagerare a numărului acestor cinghirese, cîntărețe și instrumentiste, așa cum întîlnim exagerări și în alte părți ale scrierilor sale (spune de pildă că a văzut la Porțile de Fier cum erau trase la edec corăbii goale „de către o mie și chiar o mie și cinci sute de oameni" !). Și alte tipuri de *tanbur* au circulat pe vremuri în țările românești. Sulzer scrie bunăoară că albanezii din Muntenia își acompaniau cîntarea „cu o țiteră foarte mică cu gît lung, numită *tabura*" [sic !]. Felurite instrumente din familia *tanburului* pot fi văzute pe alocuri în zugrăvelile unor biserici și mănăstiri din veacul al XVII-lea și veacul al XVIII-lea (C. Bobulescu). De asemenea, în alte reprezentări : unul dintre muzicanții din miniaturile lui Petrache Logofătu, care ilustrează manuscrisul romanului *Erotocrit* (1787), înveșmîntat în bogate straie orientale, cîntă din *tanburul* clasic.

Se pare că pe alocuri, unele *tanbure* au pătruns și în lumea cîntecului nostru popular. Într-o vestită gravură a lui Auguste Raffet, înfățișînd bîlciul de la Sîmpietru din Giurgiu (11 iulie 1837), se vede un taraf de trei lăutari, doi violiști și unul cu o *tanbură*, cîntînd pentru o horă țărănească. Nu este însă lipsit de tîlc faptul că în poeziile noastre populare *tambura* apare obișnuit într-un context oriental. Într-o variantă a baladei lui „Agușiță a lui Topală", culeasă în Orlea (Olt), se spune :

S-așa din gură-mi zicea :
— Să-mi cîntați : turcii turcește,
Arnăuții arnăuțește,
C-așa inima-mi poftește :
Tangara cu tambura
Să-i mai dreagă inima.

(N. Păsculescu, Literatură populară românească, *p. 298)*

Iar Tănizlav plecat dincolo de Dunăre ca să-l pedepsească pe trădător, într-o variantă din Rudari (Olt) :

Călugăr că se făcea,
De-o tambură *-și cumpăra*
Și pleca pe-a cadîlma

Scanned with OKEN Scanner

Tot cu tambura *bătînd*
Și din gură mormăind...

(Amzulescu-Ciobanu, Vechi cîntece de viteji, *p. 88)*

Expresia *„a bate tambura"*, întîlnită și în alte texte — ceea ce i-a făcut pe unii să creadă că ar fi vorba de tamburină *(dairea)* — ilustrează sugestiv chipul în care plectrul ciupește într-o direcție și într-alta, respectiv „bate", strunele. Această expresie o întîlnim și în dialectul macedoromân, unde *„a bate tămbărălu"* înseamnă a face foame, a o duce greu. Instrumentul se numește aci *tambură* sau *tîmbră* (plural : *tîmbăraaz*), iar cel care cîntă din ea : *tamburagi* (în dacoromână : *tamburagiu).*

Sporadic *tambura* mai poate fi găsită la populația macedoromână din România. (O *tămbără* găsită în 1972 de cercetătorii Institutului de folclor din București în comuna Cerna, județul Tulcea, are patru strune, lungimea totală de 84,2 cm, iar cutia de rezonanță, ca o jumătate de pară, adîncă de 14,5 cm, lată de 19,5 cm și lungă de 30,5cm). Un taraf, dacă este bine alcătuit — ni se spune — poate avea două-trei *tambure,* o *dairea* și o *zilimașa* sau *zilimașea* (idiofon de percuție din fier, cam ca un clește de vatră, cu două sau trei brațe terminale ramificate, la capetele cărora s-au sudat cîte o pereche de discuțe de alamă numite *ceamparale).* Din *tambură* cîntă și meglenoromânii.

La sîrbii din Banat se pot întîlni *orchestre de tamburițe,* alcătuite dintr-o familie de instrumente cu coarde ciupite, derivate din vechile *tambure* orientale : *prim-tamburița* și *terț-prim tamburița, tambura braci, bas-prim, bas-prim terț, tambura-celo* și *banda* sau *bekeș (contrabas).* Primele două mai păstrează ceva din forma *tamburelor,* celelalte au adoptat forma chitarei, iar cea mai din urmă, forma contrabasului. Toate au ligaturi (frete) fixe, iar coardele, acordate cu ajutorul unor „mașini" ca cele de mandolină, chitară și contrabas, sînt ciupite cu plectre. Ocazional unele din aceste instrumente pot fi întîlnite și în formațiile românești de muzică populară din partea locului.

„Santurul" este — după Sulzer — „un țambal (Hackbrett), pe care-l bat cu bețișoare de lemn". După Rauf Yekta, țambalul turcesc din vremea sa avea 32 de coruri de cîte cinci coarde de alamă, acordate cromatic într-un ambitus de două octave și o terță mică (de la re^1 la la^3). Acordajul este pe potriva muzicii orientale : între *si* și *do,* ca și între *fa diez* și *sol* se mai află un sunet. Din *santur,* folosit rar, cîntă doar muzicanți evrei. Mai există un santur, pe care Rauf Yekta îl numește „à la franque", simliar țambalului nostru mic. (Despre acesta va mai veni vorba.)

Scanned with OKEN Scanner

Müküm — scrie Sulzer — este un instrument de același gen cu *santurul* „pe care-l ciupesc la fel cum ciupim noi cembalul (Zimbal) cu degetele și care seamănă cu o harpă". Este neîndoios vorba de *qanun*, instrument de bază al muzicii orientale clasice. Are 24 sau 25 de coruri de cîte trei coarde de mat fiecare, întinse deasupra unei cutii de rezonanță trapezoidale din lemn (cu trei unghiuri drepte și unul ascuțit). Coardele acordate într-un ambitus de trei octave și o terță sau o cvartă (de la *Si* la re^3 sau mi^3), sînt așezate pe căluțe de lemn care își sprijină picioruțele pe bucăți dreptunghiulare de piele foarte subțire, bine întinsă. Muzicantul le ciupește alternativ cu ajutorul a două plectre de baga sau de os, prinse de degetele arătător de la fiecare mînă cu ajutorul unor inele metalice (plectrul depășind degetele dedesubt, în partea lor cărnoasă). Instrumentul este ținut pe genunchi sau pe o mescioară. Pentru a obține sunete intermediare față de cele ale scării instrumentului, executantul apăsa pe o latură coarda al cărei sunet trebuia ușor urcat. (Pe la începutul secolului nostru s-a adus o inovație: s-au montat sub coarde leviere metalice mobile, ca un fel de balamale, cîte două sau trei sub fiecare grup de coarde, înlesnind modificarea acordajului după nevoia cîntării: cu trei leviere, de exemplu, grupul respectiv de coarde poate da patru sunete diferite: unul cu levierele nefolosite, un al doilea sunet prin ridicarea primului levier, al treilea sunet prin ridicarea celui de-al doilea levier și al patrulea sunet prin ridicarea celui de-al treilea levier.)

Prezența *quanunului* în „muzica turcească de cameră" de la noi în veacul al XVIII-lea, după cele menționate de Sulzer, este deosebit de interesantă întrucît — după Rauf Yekta — folosirea acestuia în Turcia a fost complet uitată în acea vreme. De pildă, în timpul domniei sultanului Selim al III-lea (1789—1808), epoca cea mai înfloritoare a muzicii turcești, nu se pomenește numele nici unui executant din *qanun!*

Denumirea *Múkün* dată de Sulzer *qanunului* este surprinzătoare. A fost într-adevăr numit așa? Sau este vorba de o eroare. Un termen asonant, *kudüm*, numește o pereche de mici timpane de metal acoperite cu o membrană din piele de capră. Instrumentistul le lovea cu baghete, mai rar cu cele două mîini. Instrumentul era folosit în muzica cultă (Ursula și Kurt Reinhard).

„Muskalul" — după Sulzer: „das Muskal oder Siebenpfeite, Syringa Panos" este replica *naiului* nostru (și el numit odinioară *muscal*). În veacul al XVIII-lea, *mîskalul* turcesc avea 23 de țevi, fiecare din ele putînd să dea trei sunete, după maniera în care

Scanned with OKEN Scanner

se introducea coloana de aer suflată de executant (Giambatista Toderini). Din practica *naiștilor* sau *muscalagiilor* români se știe însă că dintr-o singură țeavă se pot scoate mai multe sunete (pînă la întinderea unei octave), după înclinarea dată instrumentului în decursul cîntării.

„*Kiemany*" este „un fel de vioară cu dosul bombat ca la mandolină, pe care se cîntă cu arcușul, instrumentul fiind așezat pe genunchi", precizează Sulzer. Este bineînțeles vorba de *kemençe* sau *kemençe rumi*, vioara turcească cu trei coarde, asemănătoare cu „lira cretană", cu „gădulka" bulgărească, cu „liriţa" iugoslavă și cu „ţibulca" sau „ţigulca" de la noi.

Sinekiemán — scrie Sulzer — „este vioara obișnuită cu patru coarde". Iar în altă parte: „Viorile lor obișnuite sau *sinekiemane (Sinekiemánen)*, — cuvîntul nu înseamnă altceva decît vioară pentru umăr — au cele trei coarde libere superioare, adică așa-zisele coarde *re*, *la* și *mi*, acordate în cvinte ca ale noastre; și numai de aici, adică de la coarda liberă *re*, încep scările lor muzicale. Aceasta, deoarece prima coardă liberă, cea mai groasă și îmbrăcată, corespunzînd coardei noastre *sol*, le servește doar din cînd în cînd pentru cîte o escapadă, lăsînd-o să sune uneori într-un fel de armonie sau cîntă pe ea un fragment care, după concepție și denumire, ține de o octavă superioară, spre a da mai mare varietate și mai multă eleganță cîntării, plăcînd mult asistenței". După abatele Toderini, ca și după Raul Yekta, *sine-kemanul* este sinonim cu „viola d'amore" (cu cele șapte coarde ale sale acordate la fel și cu tot atîtea coarde de rezonanță). La noi i s-a spus simplu *keman* („chemanul cel cu două rînduri de coarde", cum scria în 1848 Ion Heliade-Rădulescu). Vioara obișnuită este numită în Turcia de azi așijderea *keman*, atît în muzica cultă, cît și în cea populară. Este ținută uneori vertical, ca și *kemençe*, iar coarda „mi" este acordată de obicei cu un ton mai jos („re"). Se pune deci întrebarea, cînd anume *kemanul* pomenit în vechile noastre scrieri este tot una cu „viola d'amore" și cînd tot una cu vioara propriu-zisă!

Este surprinzător că vechile noastre izvoare nu pomenesc de *ud*, lăuta muzicii clasice orientale. S-a identificat oare cu *alăuta* sau cu *lăuta?* De asemenea, nu se vorbește de *lavuta* sau *lavta* turcească. Dacă cea dintîi își găsește loc în muzica turcească clasică, a doua n-a fost niciodată acceptată de muzica cultă, găsindu-și întrebuințare doar în muzica orășenească de divertisment.

Sulzer ne-a dat și o seamă de amănunte despre muzica orientală care răsuna la curtea domnească. Ariile vocale se numesc

Scanned with OKEN Scanner

beste (Bästä), iar piesele instrumentale *pestref (Pästräff)*. Acestea din urmă se compun de obicei din cîte patru părți: *șerhaneh (Scherhaneh)*, *mülazimėh (Mülazimėh)*, *ortahanėh (Ortahanėh)* și *zonahanėh (Sonahanėh)*. Față de prima parte, celelalte sînt în alt mod. După a treia parte se repetă a doua; de asemenea, după cea din urmă. După această îndoită repetare a *mülazimehului* urmează, direct, un *semai (Semahi)*, adică un presto, compus și el din patru părți care se succed în aceeași ordine, trebuind însă să se încheie în același mod cu prima parte. De fapt, *mülazime* nu este o „parte" cum credea Sulzer, ci un refren, numit și *teslim* (tranziție), care se repetă după fiecare din cele trei sau patru părți ale *peșrevului*, numite *hane*. După multe alte informații asupra muzicii turcești din țările românești, Sulzer dă în anexă cîteva melodii pe care le-a pus pe note.

La început muzicanții veniți din Imperiul Otoman erau turci. Mulți din instrumentiștii pe care diaconul sirian Paul din Alep i-a auzit în Țara Românească în 1653 erau turci. Între muzicanții veniți din Orient erau poate și unii de alt neam. (Se știe bunăoară că la Istanbul profesau și renumiți muzicieni greci, armeni, evrei). Tot mai mulți lăutari pămînteni își însușesc muzica orientală, pe măsură ce stăpînii lor deprind moravurile levantine. Un document din 1578, emis de cancelaria din Tîrgoviște a lui Mihnea Turcitul (1577—1583), de pildă, pomenește de Stoica, feciorul lui Opriș Țiganul, care a fost „dat la un *copuzar* turc, anume Curtu, de l-au învățat cu *copuzul*".

Muzica care se cînta era atît cea clasică cît și cea orășenească de divertisment. Adoptarea culturii orientale a înlesnit pătrunderea multor creații muzicale din întregul Orient Apropiat. Doar arareori documentele vremii ne dau deslușiri asupra obîrșiei acestora: persane, arabe, egiptene (în afara celor turcești și grecești). Se istorisește că domnitorul Grigore Ghica (despre care a mai fost vorba) obișnuia să iasă la iarbă verde cu boierii „și cu mulți *pehlivani* și măscărici" de petreceau în întreceri de tir cu arcul și cu sîneața, „zăbovindu-se cu *naiuri* și *nagarale*" și desfătîndu-se cu *„cîntece hagimești"*, adică persane (sau orientale). Într-o scrisoare din 1788, prințul Ligne, după ce afirmă că „Constantinopole dă tonul la Iași, ca și Parisul provinciei și modele ajung aci încă mai repede", arată că a dat un bal la care a poftit vreo sută de boieri cu nevestele și la care s-au dansat piricul și alte dansuri grecești sau moldovenești, arnăutești, turcești, valahe, egiptene ș.a. La finele unei tipărituri intitulate *Euterpi*, pu-

Scanned with OKEN Scanner

blicată la Constantinopol în 1830, cîntărețul și compozitorul de cîntări psaltice Pană C. Brăneanu, a adăugat 30 de cîntece cu texte românești, „hori și altele", precizînd totodată că: „Această carte numită Euterpie are cîntece numite Manele; Turcești, Persienești și Grecești, puse pe psaltichie" (G. Breazul). Nouă cîntece din aceeași *Euterpi* sînt socotite arabe și publicate ca atare de Oprea Dumitrescu, într-un volum pe care-l tipărește la București în 1860, cu titlul: *Melodii române, italiene și arabe.* Așadar, aceleași melodii sînt după Pană Brăneanu „persienești", iar după Oprea Dumitrescu „arabe"! În realitate, este foarte greu să se deslușească cu precizie care anume sînt turcești, persane ori arabe, de vreme ce textele sînt scrise în limba turcă „clasică", într-atît de înrîurită pe de o parte de limba persană, iar pe de altă parte de limba arabă, încît — după cum precizează un specialist, Mihail Guboglu — doar verbele sînt turcești! (Gh. Ciobanu). Prin analogie, se poate presupune același lucru și despre melodiile din straturile vechi, păstrate prin tradiție pe cale orală. Atunci cînd nu li se cunoaște autorul — și prin el o anume apartenență — este extrem de greu sau chiar imposibil să se precizeze dacă sînt persane, turcești sau arabe (și din care țară de limbă arabă).

Terminologia muzicii orientale ne-a venit prin turci. Mulți dintre termeni sînt însă folosiți în forme identice, mai apropiate ori îndepărtate în întreg Orientul Apropiat. Și în acest caz, doar specialiștii pot spune — și nu întotdeauna cu certitudine — care este obîrșia fiecăruia în parte. Tot atît de grea este stabilirea originii și filiației modurilor, genurilor și instrumentelor muzicale.

Protipendada pe vremea fanarioților, învești mîntată în straie orientale, cu *ceacșiri, anterie* sau *giubele,* cu *meși* sau *iminei,* vorbind mai multe grecește și turcește, se desfăta privind faimoase turniruri orientale: o performanță sportivă-militară constînd din aruncarea *geridului,* un fel de suliță de lemn, printr-un cerc de fier *(halca)* sau un joc atletic de-a călare în care *geridul* se arunca adversarului care trebuia să-l prindă și să-l arunce înapoi fără a opri calul *(giret).* Ca să nu fie răniți, cavalerii se apărau cu o pavază de pîslă petrecută pe brațul stîng. Totul se petrecea în „zicături de mehterhanea". Se organizau *pehlivănii,* cu luptători goi pînă la brîu, cu trupul uns cu ulei, în sunete de *zurna* și *daul* (competiție sportivă practicată și azi de populația turco-tătară din Dobrogea). Lumea se amuza de năzdrăvăniile licențioase ale farsei populației *Hagi-Ivat,* cu muzică cîntată din *tambură,* și de spectacolele teatrului de păpuși *Karaghioz,* cu poporul erou

Scanned with OKEN Scanner

Köcel-Pehlivan (luptătorul chel), de dansul grotesc al *geamalei*, o mască monstruoasă în chip de femeie cu două capete și cu patru mîini, care evolua în muzica lăutarilor, de ghidușiile *soitarilor*, bufonii curții și priveau jocul dansatorilor și mai ales al dansatoarelor (numite uneori *cinghese*, *cinghirese* sau *ginghirease*, de la *cinghie*, respectiv harpă, de la tc.*čenk*), care se acompaniau cu cîte o pereche de castaniete în fiecare mînă („clămpănind cu cîte două oscioare în fiecare mînă", scria Sulzer), numite *geamparale* (de la tc.*çalpara*). La nunțile domnești din veacurile al XVII-lea și al XVIII-lea se obișnuia să se aducă cu mare cheltuială de la Istanbul „zicători și jucători", cîntăreți și instrumentiști, dansatori și saltimbanci, spre a da cît mai mare strălucire petrecerilor.

Clasa dominantă nu numai că gusta muzica orientală ba adesea o practica. Un caz extraordinar îl reprezintă eruditul domnitor Dimitrie Cantemir (1673—1723), virtuoz executant din *tanbur* și *ney*, în același timp autorul unui faimos tratat teoretic despre știința muzicii orientale, inventatorul unui sistem de notație muzicală bazată pe literele alfabetului arab (mulțumită căruia ni s-au păstrat vreo 360 de compoziții orientale de pe vremea sa ori mai vechi, păstrate prin tradiția orală pînă atunci, precum și lucrării proprii), apreciat pedagog muzical și renumit compozitor. Sub numele Kantermiroglu (adică fiul lui Cantemir), este considerat drept „unul din cei mai mari compozitori ai muzicii turcești clasice", cîntat și în zilele noastre (Halil Bedîi Yonetken).

Istoria ne păstrează numele mai multor boieri români, interpreți ai unor instrumente de muzică orientală, ca de pildă paharnicul Toader și căminarul Grigore Avram executanți din *tambură* (cel din urmă a învățat instrumentul la Istanbul și cînta din el „cu o abilitate neauzită"); paharnicul Andricu Vizanti, executant din *ney*, paharnicul Vasile Ureche, executant din *canon (qanun)*, vornicul Iordachi Bucșănescu, banul Iancu Peristeli, vornicul Alecu Pașcanu, spătarul Neculai Carp, postelnicul Manolachi Drăghici și serdarul Dionisie Fotino, executanți din *keman*. (După Anton Pann, acesta din urmă, în vreme ce „la *tambur* și *keman* avea desăvîrșită iscusință, cunoștea și fortopianul".) Unii dintre boierii pomeniți în cele de mai sus luau lecții de *keman* de la muzicanții Arif Aga și Neculai Burcașu „care erau foarte ghibaci pe acest instrument". Pe Arif Aga „boierii toți îl aduceau prin saloanele lor pentru a-i desfăta prin cîntarea sa" (Teodor T. Burada). Aceștia cîntau după toate probabilitățile muzică orientală clasică și muzică turcească și mai ales grecească de divertisment, dar poate și muzică românească orășenească.

Scanned with OKEN Scanner

Muzicanţi din Orient vin în ţările româneşti şi muzicanţi români iau drumul Istanbulului. Muzicologul Rauf Yekta ne relatează că, pe timpul domniei sultanului Selim al III-lea (1789—1808), a venit la Istanbul un faimos muzicant român numit Miron, extraordinar virtuoz al *sine-kemanului*. Cel mai celebru interpret din acea vreme al instrumentului era un oarecare Isac, evreu născut şi crescut la Istanbul. Cînd acesta l-a auzit cîntînd pe moldoveanul Miron şi-a dat seama că nu-şi mai putea păstra poziţia, s-a lăsat păgubaş şi s-a apucat să studieze *tanburul!* Unii afirmă că Miron ar fi introdus *sine-kemanul* în Turcia. Nu este însă aşa — precizează Rauf Yekta — de vreme ce acest instrument este menţionat de Giambatista Toderini între instrumentele de muzică ale turcilor, pe care le-a cunoscut în decursul şederii sale în Turcia (1781—1786), deci la o dată anterioară venirii lui Miron. După cercetările aceluiaşi emerit muzicolog, Rauf Yekta, acordajul „à la frangue" al *santurului* turcesc, introdus de un tînăr muzician de la curtea împărătească numit Hilmi Bey, în vremea domniei sultanului Medgid (1839—1860), vine de la muzicanţii români. (De notat că acest acordaj este aproape identic cu acordajul „românesc" al ţambalului folosit de lăutarii noştri.)

Şi alţi muzicanţi români au cîntat în Turcia. Se spune chiar că în jurul anului 1800 cei mai buni vioriști din Constantinopol erau ţigani români. Cînd şi cînd presa timpului le pomeneşte numele. Aflăm bunăoară de succesele obţinute în 1890 la Istanbul de orchestra lăutarului brăilean Stănică Bîrlează, Primul turneu peste hotare al lui Fănică Luca (1894—1968), cel mai vestit interpret al naiului din vremea sa, a fost la Izmir şi Istanbul, împreună cu orchestra lui Carabulea, în 1910 pe cînd avea doar 16 ani. Lăutarii noştri cîntau îndeosebi muzică de „café-concert" dar şi melodii turceşti şi româneşti, prilej de schimburi muzicale reciproce. (Despre lăutarul brăilean mai sus-numit ni se spune că, între altele, cînta : „Mané Taxim", „Suvenir de Brăila" şi „Suvenir de Prahova".)

„Muzica evropenească", adică muzica cultă a Europei occidentale, familiară clasei dominante din Transilvania, a pătruns în Principatele Române încă din veacul al XVI-lea. Din registrul de socoteli al oraşului Braşov, aflăm că în 1546 a venit aci Nicolae Dicul, om de casă al lui Mircea Ciobanul, domnitorul Munteniei (1546—1554, 1558—1559), „pentru un ţambal al tinerei voievodese", Doamna Chiajna, soţia lui Mircea Ciobanul. Era epoca în care acest instrument pătrunde în Apus în castele, îl cîntă poeţii şi pictorii îl zugrăvesc. La curtea domnitorului Mol-

Scanned with OKEN Scanner

dovei Gheorghe Ştefan (1653—1658) a funcţionat ca trompetist germanul Daniel Speer, scriitor, teoretician al muzicii şi compozitor, care a valorificat în lucrările sale şi dansuri româneşti (O. Cosma). În preajma lui Grigore Ghica, domn al Ţării Româneşti (1660—1664), răsuna muzică germană: „una bella musica di trombette tedesche, scalamaie, tamburi tedeschi" (Andrea Holtz), după cum la curtea lui Constantin Brîncoveanu (1688—1714) răsuna „un concerto di Trombe e Timpani alla Tedesca" alături de „strumenti a corda sonati da Zingari e che fanno una buona armonia" (Antonmaria del Chiaro). Între capetele de acuzare aduse lui Brîncoveanu la Înalta Poartă era şi faptul că a cutezat să importe de la Viena pentru muzica de la curtea sa tobe şi trîmbiţe de argint („Timpani e Trombe di argento", cum preciza Del Chiaro), „astfel cum nici sultanul nu a avut vreodată" (D. Cantemir). Se mai spune că fiicele Brîncoveanului „cu dascăli iscusiţi din Nemţie deprinsese meşteşugul cîntării cu harpa" (D. Ollănescu), informaţie pusă la îndoială de G. Breazul, iar de la Sulzer ştim că feciorii lui Ipsilanti „în zgomotul *tambulhanalei* turceşti, au învăţat destul de bine muzica europeană".

Muzica apuseană nu era întotdeauna apreciată de clasa dominantă, iar muzicanţii erau trataţi ca nişte lăutari oarecare. Franz Joseph Sulzer, după ce descrie ceremonialul de la curtea domnitorului fanariot Alexandru Ipsilanti (1774—1782), arată că domnitorul nu avea răbdare „să asculte pînă la capăt o simfonie" executată de muzicienii germani. Armonia şi polifonia, de care Sulzer — ca atîţi alţi europeni — era atît de mîndru, erau socotite de cei crescuţi în lumea muzicii orientale monodice, un amalgam sonor zgomotos din care nu se putea desluşi vreo melodie.

*

La început apanaj al curţii domneşti, cultura muzicală orientală a fost mai întîi preluată de boierime, iar mai apoi şi de burghezia în plină propăşire. Concomitent cu pătrunderea formelor de viaţă socială şi politică apuseană în Principatele Române, burghezia naţională părăseşte cultura muzicală orientală. *Mehterhaneaua* este desfiinţată în 1830 şi înlocuită cu fanfara europeană. Amestecul de muzică orientală şi apuseană, împletit la tot pasul cu muzica de baştină, dăinuieşte însă pînă în a doua jumătate a veacului trecut. Apar tipărituri, îndeobşte în notaţie

Scanned with OKEN Scanner

psaltică, publicate la noi sau la Constantinopol și circulă numeroase manuscrise, așijderea în notație psaltică, semnalate încă din a doua jumătate a veacului al XVIII-lea. Ele cuprind creații muzicale de obîrșie orientală, clasice și de divertisment, precum și creații originale în spirit oriental, iar cînd și cînd melodii populare în adevăratul înțeles al cuvîntului. Un asemenea manuscris din secolul al XIX-lea, studiat de Gh. Ciobanu, ne destăinuiește că versurile bizantine, eline și turcești pe care le cuprinde au fost „adunate și compuse pe melodia de lume a otomanilor, alături de a altor poeți". Alături de 94 de cîntece turcești și de 59 de cîntece grecești aflăm și 4 „cîntece valahe", de fapt melodii de factură net orientală cu texte poetice românești în metru popular, scrise cu caractere grecești. Este vorba fie de melodii orientale cărora li s-au potrivit vorbe românești, fie de creații românești în spirit răsăritean.

Aceleași melodii circulă cu poezii turcești, grecești sau românești, îndelungată vreme uneori. Astfel o compoziție vocală, un *beste* în *maqamul* (modul) *nišaburek, usul* (ritmul) *muhammes*, scris la Istanbul în jurul anului 1700 de Dimitrie Cantemir în notația alfabetică pe care a născocit-o, a circulat vreme de mai bine de un veac și jumătate (poate și mai mult) în Turcia, în Balcani și în România, cu text turcesc, grecesc și românesc. Gh. Ciobanu a identificat-o într-o culegere de cîntece tipărită în 1843 la Constantinopol, cu textul Τι μεγάλη συμφορά și între „cîntecele de lume" publicate de Anton Pann la București în 1852 (în broșura a șasea din *Spitalul amorului*), cu poezia *Vai ce ceas, ce zi, ce jale...* Îndelungata circulație a cîntecului — în bună parte pe cale orală — a dus la variante melodice, dar și datorită faptului că cei care l-au pus pe note nu s-au sfiit să contribuie într-un mod creator. Anton Pann precizează chiar că este vorba de o prelucrare. „După cel grecesc «Timigali simfora»", scrie el. Cîntecul — foarte popular — a circulat în Turcia cu text turcesc și cu text grecesc, foarte probabil și în Balcani, în Grecia în primul rînd, iar la noi, atît cu textul grecesc, cît și cu textul românesc potrivit de Anton Pann, poate și cu textul turcesc original. G. Breazul, care a demonstrat cel dintîi înrudirea dintre versiunile greacă și română, enunțînd totodată ipoteza obîrșiei orientale — „nu este cîntec popular grecesc, ci este compus sub influența muzicii turco-arabe", scria el în 1941 — a mai descoperit încă trei variante, iar Gh. Ciobanu una anterioară publicației grecești din 1843. Este o grăitoare dovadă a vitalității acestei

Scanned with OKEN Scanner

compoziții în spirit oriental, pe cît se crede una din creațiile lui Dimitrie Cantemir. Este totodată o dovadă concludentă a largului interes cu care era întîmpinată pe atunci muzica orientală la noi.

Tipăriturile și manuscrisele muzicale cuprind „feluri de feluri de muzici". Astfel culegerea de melodii aranjate pentru pian de François Rouschitzki intitulată *Musique orientale, 42 Chansons et Danses Moldaves, Valaques, Grecs et Turcs,* publicată la Iași în 1834. Circulă și o seamă de cîntece cu texte poetice bilingve (macaronice) : turcești — grecești, grecești — românești, turcești — românești, ca și ciudate contaminări între melosul oriental și cel european. „Lăutarul nostru este o ființă foarte ciudată — scria N. Filimon în 1862 — : el emigrează în Turcia și, împlîndu-și acolo capul de muzică orientală, începe a turna la hori românești, învață din memorie polci, valsuri și melodii de operă și subt impresiunea lor trîntește la doine, pe care le numește însă românești ; dar dacă cineva și-ar da osteneala să facă anatomia muzicală acestor compoziținni, desigur că le-ar găsi formate din idei orientale și europene". Peste doi ani (1864), N. Filimon caută să explice și mai deslușit caracterul „amfibiu" al acestor sinteze muzicale orientalo-europene. Dacă la început lăutarii s-au inspirat din muzica turcească, pe care o auzeau de la cîntăreții domnitorilor fanarioți ca „și din excursiile ce ei făceau neîncetat prin orașele cele mari ale Orientului" — afirmație demnă de a fi reținută — odată cu „introducerea muzicii europene în armata noastră și mai cu seamă de la stabilirea teatrului de operă în București, orizontul lor de imitațiune se mări : compoziținnile lăutărești începură a lua un caracter european, amestecat cu cel turcesc ; prima și secunda parte a horelor începură a se compune din imitațiunea veri-unui vals sau mazurcă, iar finalele era luat din muzica orientală. Acest gust de compoziținne amfibie începu la anul 1830 și dură pînă la 1858, iar de aci înainte începu a se auzi din timp în timp horę și cîntece de petrecere a căror esență muzicală este cu totul europeană". „Cîntecele de lume" adunate, aranjate și puse pe note de Anton Pann ilustrează spusele lui N. Filimon. Ele cuprind, alături de cîntece populare propriu-zise, o seamă de creații orientale sau de influență orientală, parte din ele cu acel caracter ambiguu oriental-occidental de care a fost vorba, și, în fine, numeroase cîntece de caracter net apusean, între care destule romanțe.

Lăutarii sînt cei mai activi dar nu singurii creatori ai muzicii orășenești. Același Nicolae Filimon — primul nostru critic muzical — se simte dator să precizeze cele ce urmează : „Mai mulți

Scanned with OKEN Scanner

juni și june din diferite clase ale societății găsesc o nobilă distracțiune în compunerea horelor și altor cantilene naționale, pe care le dau lăutarilor de le execută". Iar Ion Ghica numește un astfel de creator în persoana lui Nănescu, crescut de Ghiculești, fost vătaf de curte, vătaf de spătărie și judecător de tribunal, bun cîntăreț din vioară, autorul multor cîntece din repertoriul lăutarilor din cartierul bucureștean „Scaune". După 1860 apar tot mai multe hore și din ce în ce mai multe sîrbe create de diferiți „compozitori" de muzică populară, „hori nemțești" cum le numește Alecsandru Berdescu în 1871, ridicîndu-se cu ascuțiș critic împotriva lor și a autorilor care le zămisleau.

Cultura muzicală orientală a cedat în urma noilor condiții sociale și politice, care au determinat Revoluția de la 1848, Unirea Principatelor (1859), crearea României (1862), și dobîndirea Independenței de Stat (1877). Atît de viguroasă altădată, muzica orientală nu a lăsat decît superficiale urme în cultura muzicală a României. Spiritul ei mai dăinuiește însă ici-colo în unele categorii ale folclorului.

Un instrument muzical pomenit adesea în scrierile vechi, *alăuta* sau *lăuta*, oriental după nume, instrument despre care nu se știe prea bine ce anume a fost (foarte probabil o rubedenie a lăutei orientale *el-ud*, similar poate cu *kopuzul* sau cu *lavta* turcească?), a avut o însemnătate atît de mare încît și-a împrumutat numele muzicanților populari de meserie, numiți *lăutari*, odinioară și *alăutari*. (Denumirea formației muzicale a lăutarilor români este și ea de origine orientală: *taraf*, altădată și *tacîm*.) Nu este exclus ca *alăuta*, respectiv *lăuta*, să-și fi pierdut numele vechi și să-l fi schimbat cu cel de *cobză*, cum se numește astăzi rubedenia românească a lăutei orientale *el-ud*. După cum s-a mai arătat, fluierul lui Pan se numea odinioară *muscal*. Actualmente i se spune *nai*, cu alt nume împrumutat fluierului caracteristic muzicii orientale clasice. Nume oriental poartă și *cavalul* (de la tc.*kaval*), un fluier mare ciobănesc și *gaida* (de la tc.*ghaida*), numele cimpoiului în dialectul aromân sau macedoromân. *Geamparalele* au pierit, dar numele lor stăruie numind în zilele noastre un joc în ritm șchiop, *aksak* cum l-a numit Constantin Brăiloiu cu un termen împrumutat din muzica Orientului Apropiat, ritm alcătuit din trei timpi, al treilea cu ceva mai lung (cu subdiviziunea 2 + 2 + 3). Acest ritm, întîlnit mai ales în vechea Românie, s-ar putea să ne fi venit din Orient, după cum un alt ritm, de asemenea *aksak*, acesta de patru timpi, cu al patrulea mai lung (cu subdiviziunea 2 + 2 + 2 + 3), s-ar putea de asemenea să

Scanned with OKEN Scanner

aibă obîrșie orientală, de vreme ce unele din dansurile în care-l întîlnim se numesc *Turceasca* sau *Cadîneasca*. A pierit și „surla" de care pomenesc adesea scrierile bătrîne, înrudită sau poate identică cu *zurnaua*. Se pare că aceasta și-a găsit întrebuințare mai ales — sau poate exclusiv — în muzica militară a timpului. Coardele viorii purtau în trecut nume orientale: *rast* (de la tc. *rast*) coarda „sol", *neva* (de la tc. *neva*) coarda „re" și *seba* sau *saba* (de la ar. *sebat* ?) coarda „la". (*Rast* este și numele unui mod în terminologia lăutarilor bătrîni și anume un mod de „sol".) Vioara a păstrat o seamă de scordaturi, modificări ale acordajului pentru unele melodii, dintre care unele sînt identice cu acordajele pe care le primește vioara în țările Orientului Apropiat. Una din cele mai frecvente scordaturi: coarda „mi" coborîtă cu un ton, odinioară statornică în unele ținuturi ale României, amintește acordajul viorii turcești. Încă un amănunt: în Țara Vrancei vioara are între cinci și șapte coarde de rezonanță, amintind *sine-kemanul* demult dispărut. În plus, ele poartă un nume de origine orientală: *teluri*, singular *tel* (de la tc. *tel*). În fine, părul arcușului instrumentelor cu coarde este dat cu *sacîz* (de la tc. *sakîz*).

În sudul Olteniei și pe alocuri în Muntenia, baladele sînt precedate de un preludiu instrumental cu tematică proprie numit *taxîm* (de la tc. *taxim*). Nu numai numele dar și substanța lui muzicală îi trădează obîrșia. „Recitativul epic" propriu baladelor românești are la rîndul său un caracter vădit oriental. Cristalizarea lui în formele pe care le cunoaștem astăzi s-a făcut probabil în urma asimilării unor înrîuriri orientale venite prin filieră balcanică. Doina românească, o melopee cu caracter recitativ de formă liberă bazată pe improvizație, are multe puncte comune cu *taksimul* oriental ca și cu *maualul* egiptean. (Cercetările au dovedit existența unor cîntări asemănătoare în întreaga Peninsulă Balcanică, în Orientul Apropiat, în India, Indochina, Indonezia, Tibet, Mongolia etc. Rămîne în sarcina cercetărilor viitoare să explice dacă este vorba de o uriașă răspîndire a unui tip de cîntare sau dacă melodii asemănătoare au putut fi create de popoare diferite aflate în condiții de dezvoltare similare.) Un anume tip de doină, numit în mod curent „De dragoste" sau simplu „Dragoste", poate de obîrșie lăutărească, întîlnit în șesul Munteniei mai ales, s-a dezvoltat din formule tipice de doină, împletite cu o seamă de elemente muzicale orientale. Interjecția-refren „lele, lele și iar lele", întîlnită frecvent în părțile bogat ornamentale ale acestui tip de doină este analogă cu orientalul

Scanned with OKEN Scanner

(arab) *Ya Leil* (O, noapte!), folosit în contexte muzicale asemănătoare.

Publicațiile muzicale ale lui Anton Pann de acum o sută și mai bine de ani, despre care am mai pomenit, cuprind între alte melodii de factură orientală și cîteva cîntece pe care le-a numit „de mahala". Asemenea cîntece, foarte bogat ornamentate, cu trepte fluctuante și cu abundente cromatisme, cu ambitus mare și structură formală complexă, totodată labilă, cu ritm de asemenea liber, se întîlnesc și în zilele noastre, îndeosebi în periferiile Bucureștiului, cîntate cu precădere de lăutarii țigani. Li se spune — ca și pe vremea lui Anton Pann — „cîntece de mahala" dar și „de pahar", „de masă", „de ascultat", „de inimă albastră", „lăutărești" sau „țigănești". Stilul în care se cîntă necesită un meșteșug vocal-instrumental de mare măiestrie. Ici-colo creații de acest gen au pătruns și la țară. Cîte un lăutar bătrîn din provinciile de la sudul Carpaților mai știe cînta o *manea turcească*. Reminiscențe tîrzii ale muzicii orientale de altădată sau creații personale în spirit oriental, *manelele* sînt cîteodată de o rară frumusețe, iar interpretarea lor cere instrumentistului o îndemînare ieșită din comun. Adesea melodia se desfășoară liber, aparent nestingherită, susținută însă de un acompaniament giusto alcătuit dintr-o formulă ritmică ostinato, frecvent întîlnită în muzica Orientului Apropiat, ritm format dintr-un amfibrah urmat de un spondeu, numit de muzicienii turci *düyek*. Această formulă ritmică este cunoscută și altor categorii ale folclorului românesc: o întîlnim bunăoară în structura și în acompaniamentul unui joc de perechi de largă răspîndire, numit *Breaza, Ca la Breaza, De doi...* De asemenea — cu alte valențe expresive — în refrenul unor colinde. Reminiscențe ale culturii orientale sînt și cîteva scări muzicale cromatice, care au pătruns pe alocuri în lumea cîntecului nostru popular.

Cele de mai sus nu constituie decît o modestă schițare a relațiilor muzicale dintre țările române și popoarele Orientului Apropiat. Un studiu temeinic ar scoate desigur la iveală multe fapte încă necunoscute din multiplele și complexele legături spirituale dintre neamurile ce viețuiesc în această parte a lumii, legături ce se cade să contribuie la stabilirea unei trainice prietenii între popoare.

Scanned with OKEN Scanner

BIBLIOGRAFIE

Bobulescu, C.: *Lăutarii noştri...*, Bucureşti, 1922; acelaş: *Lăutari şi hori în pictura bisericilor noastre*, Bucureşti, 1940; Brâncuşi, Petre: *Istoria muzicii româneşti*, Bucureşti, 1969; Breazul, G.: *Patrium carmen...*, Bucureşti, (1941); acelaşi: *La bicentenarul naşterii lui Mozart, 1756—1956*, Bucureşti, 1957; Burada, Teodor T: *Despre întrebuinţarea muzicii în unele obiceiuri vechi ale poporului român*, în *Almanah muzical*, Iaşi, 2 (1876), p. 51—59; acelaşi: *Cercetări asupra dansurilor şi instrumentelor de muzică ale românilor*, Iaşi, în *Almanah muzical*, 3 (1877), p. 42—108; acelaşi: *Cercetări asupra muzicii ostăşeşti la români*, în *Revista pentru istorie, arheologie şi filologie*, Bucureşti, 6 (1891), p. 49—71; acelaşi: *Scrierile muzicale ale lui Dimitrie Cantemir Domnitorul Moldovei*, în *Analele Academiei Române, Memoriile Secţiunii Literare*, Seria II, Tomul XXXII, Bucureşti, 1911, p. 79—192; Cantemir, Dimitrie: *Istoria Imperiului Ottomanu. Creşterea şi descreşterea lui*, trad. de I. Hodosiu, Bucureşti, 1876; acelaşi: *Evenimentele Cantacuzinilor şi Brîncovenilor*, Bucureşti, 1883; acelaşi: *Descriptio Moldaviae (Descrierea Moldovei)*, Bucureşti, 1973; Chiaro, Antonmaria Del: *Istoria delle moderne Rivoluzioni della Valachia*, Venezia, 1718; Ciobanu Gheorghe: *Lăutarii din Clejani...*, Bucureşti, 1969; acelaşi: *Studii de etnomuzicologie şi bizantinologie*, Bucureşti, 1974; Cosma, Octavian Lazăr: *Hronicul muzicii româneşti*, vol. I—IV, Bucureşti, 1973, 1974, 1975, 1976; Cosma, Viorel: *Două milenii de muzică pe pământul României*, Bucureşti, 1977; Filimon, Nicolae M.: *Lăutarii şi compoziţiunile lor*, în *Buciumul*, 2 (1864), nr. 311 (noiembrie 21/3 decembrie); acelaşi: *Opere*, Ediţie, glosar şi bibliografie de G. Baiculescu, vol. I-II, Bucureşti, (1957); Ghenea, Cristian C.: *Din trecutul culturii muzicale româneşti*, Bucureşti, (1965); Chircoiaşiu, Romeo: *Contribuţii la istoria muzicii româneşt*, vol. I, Bucureşti, 1963; Giurescu, C. C.: *Le voyage de Nicoló Barsi en Moldavie* (1633), în *Mellanges de l'Ecole Roumaine en France*, Première partie, Paris, 1925; Holz, Andrea: *Descriere făcută de... despre cetele de Munteni şi Moldoveni veniţi cu Tătarii în tabăra de la Ujvár şi dare de seamă despre trupele din acea tabără*, în *Documente privitoare la Istoria Românilor*, adunate de Eudoxiu de Hurmuzaki, Vol. IX, Partea I (1650—1748), Bucureşti, 1897; p. 220—221; Kogălniceanu, Mihail: *Cronicele României sau Letopiseţele Moldaviei şi Valahiei*, vol. I-III, Ediţia a II-a, Bucureşti, 1872—1874; *Lăutari români la Constantinopole*, în *Familia*, 26 (1890), p. 530; Ollănescu, Dimitrie C.: *Teatrul la români*, I, în *Analele Academiei Române, Memoriile Secţiunii Literare*, Seria II, Tomul XVIII, Bucureşti, 1897, p. 71—155; Pann, Anton: *Bazul teoretic şi practic...*, Bucureşti, 1845; acelaşi: *Cîntece de lume*, Transcrise din psaltică în notaţie modernă, cu un studiu introductiv de Gh. Ciobanu, Bucureşti, (1955); Papahagi, Tache: *Dicţionarul dialectului aromân...*, Bucureşti, 1963; Popescu-Judetz, Eugenia: *Dimitrie Cantemir, Cartea ştiinţei muzicii*, Bucureşti, 1973; Poslușnicu, M. Gr.: *Istoria muzicii la români...*, Bucureşti, (1928); Reinhard, Kurt: *Türkische Musik*, în *Die Musik în Geschichte und Gegenwart*, Kassel, 1966; Reinhard, Kurt et Ursula: *Turquie*, Les Traditions musicales, IV, Mayenne, 1969; Saygun, A. Adnan: *La Musique turque*, în *Encyclopédie de la Pléiade*, vol. IX, Paris, 1960; acelaşi: *Béla Bartók's Folk Music Research in Turkey*, Edited by László Vikár, Budapest, 1976; Simionescu, Paul şi Cernovodeanu, Paul: *Pagini de etnografie românească în opera memorialistică a unor călători străini* (secolele XVII-XVIII), în *Revista de etnografie şi folclor*, 17 (1972),

Scanned with OKEN Scanner

nr. 5, p. 373—390; S'mionescu Dan: *Literatura românească de ceremonial. Condica lui Gheorgachi, 1762*, Bucureşti, 1939; Sulzer, Franz Joseph: *Geschichte des transalpinischen Daciens, das ist: der Walachey, Moldau und Bessarabiens...*, Wien, 1781—1782; Şăineanu, Lazăr: *Influenţa orientală asupra limbei şi culturei române*, vol. I-II, Bucureşti, 1900; Toderini, Giambatista: *Letteratura turchesca*, I, Venezia, 1787 şi traducerea în limba franceză: *De la littérature des Turcs*, I, Paris, 1789; Tomescu, Vasile: *Histoire des relations musicales entre la Francé et la Roumanie*, Première partie, *Des origines au commencement du XXe siècle*, Bucureşti, 1973; Üngör, Etem: *Türk marşlari*, Ankara, 1965; Yekta, Raouf: *Musique orientale*, în *Revue musicale*, Paris, 7 (1907), nr. 10 (15 mai), p. 292 (după V. Tomescu, *lucr. cit.*); acelaşi: *La Musique turque*, în *Encyclopédie de la musique et Dictionnaire du Conservatoire* (A. Lavignac), Première partie, *Histoire de la musique*, vol. 5, Paris, 1922; p. 2945—3064; Yönetken, Halil Bedîi: *Dimitrie Cantemir dans l'histoire de la musique turque*, în *Actes du Colloque International de Civilisations Balkaniques, Sinaia 8—14 juillet 1962* (Bucureşti, 1962); în limba română în *Muzica*, 12 (1962), nr. 10, p. 37—40.

Scanned with OKEN Scanner

CUPRINS

Cuvînt înainte 7

Folcloristică

Sensuri şi valori ale etnomuzicologiei româneşti . . . 10
Armonie şi polifonie în cîntecul popular românesc . . . 22

Organologie

În legătură cu cercetarea instrumentelor muzicale populare în România. (Cu un Chestionar destinat culegerii de informaţii asupra instrumentelor muzicale ale poporului român) 118
Despre ansamblul de fluiere al bănăţeanului Iustin Sora din Ticvaniu Mic 130
De vorbă cu Mihai Lăcătuş, un constructor bucovinean de instrumente muzicale populare 145
Despre meşterii „fluieraşi" din Hodac 163
Privire asupra instrumentelor muzicale populare din Egipt . 202
De la „kissar" la „semsemiya". (Tradiţie şi inovaţie în muzica populară din Egipt.) 219

Muzicologie

Dimitrie Cantemir şi muzica orientală 233
Vechi relaţii muzicale între ţările româneşti şi Orientul Apropiat 252

Index de nume 277